شهريات



أنتم على حق ... ولكن ...

في عدد نيسان الماضي من الزميلة التونسية « الفكر » مقال افتتاحي بقلم مديرها المسؤول الصديق الاستاذ محمد مزالي، عنوانه « وظلم ذوي القربى ... » يناقش فيه « كتابات بعض المثقفين المشارقة » الذين ينسب كل واحد منهم الى قطره « رسالة تاريخية ويعتبره مؤهلا ـ دون سواه ـ فكريا وحضاريا لحل ازمة الفكر القومي وانارة سبيل البلدان العربية الاخرى، من دون أن يكلف نفسه مشقة التعرف الى الاقطار العربية الاخرى ، وخاصة في بلدان المغرب العربي الكبير التي ظلت في الماضي مهضومة الجانب بسبب عقدة التفوق لدى الكثير من الكتاب والدارسين في المشرق ... » .

وقد وجدت الاستاذ المزالي محقا في مناقشة عبد العزيز الدسوقي الذي يظهر نزعة شوفينية في حديثه عنمسؤولية مصر في حل ازمة الفكر القومي... ولكن ما يقوله الكاتب التونسي هشام جعيط من ان « تجديد الفكر العربي لن يأتي من المشرق ؛ بل من هذا المغرب المزق » ، لا يقل شوفينية وتحيزا ، وهو ما اشار اليه ضمنا المزالي نفسه حين قال : « ومع ذلك ، فنحن متمسكون بالتواضع العلمي ومؤمنون بأن شرف تجاوز ازمة الفكر العربي الاسلامي سيناله كل العرب الاصيلين أيا كان منبتهم .. » .

كما ان المزالي كان على حق في التعبير عن الله ومرارته لما كتبه عبد الرحمن سلامة في عدد كانونالثاني من مجلة « الموقف الادبي » السورية عما يستفاد منه موت اللغة العربية في المغرب العربي ، وانتشار الشعوذة انتشارا غريبا تشجع عليه السلطاتنفسها ؛ و « انتشار البغاء والمتاجرة بالجنس بشكل يفوق اوروبا نفسها » .

نقول ان مدير مجلة « الفكر » كان على حق في شجب هذه الكتابة ، لانها لا تستند الى اية مراجع أو مصادر موثوق بها .

اننا نشاطر الاخوانالتونسيين المهم لهذهالتهجمات التي ليس من شأنها الا ان تضعف أواصر التضامن بين الشعوب العربية ، وتعطي « الانعزاليين » في المغرب سلاحا يستعملونه في الدعوة الى الحياد والانفصال عن سائر اقطار الوطن العربي .

وقد كنا نربأ بالزميلة الدمشقية «الموقفالادبي» ، مجلة « اتحاد الكتاب العرب » في سورية ، أن تنشر هذا المقال المسيء والسيىء من غير أن تحقق وتدقق في ما أورده من معلومات ...

ولا شك في ان المزالي ، حين يولي هذا الامر اهتمامه الكلي ، انما يصدر في ذلك عن الايمان بضرورة التضامن والتواصل بين المثقفين العرب ، ايمانا منه بوحدة الثقافة العربية والامة العربية .

ومع ذلك ... فليسمح لنا الزميل المزالي أن نعبّر عن ألمنا واستيائنا من مقال نشر في العدد نفسه من « الفكر » بعنوان « مقومات الشخصية التونسية » بقلم احمد خالد يتحدث فيه حديثا طويلا عما دعاه « الامة التونسية » .

يقول الكاتب : « واذا قلنا الشخصية التونسية ، فانا نعني انتسابنا الى أمة تسمى الامة التونسية المعتزة بكيانها المستندة الى مقومات خاصة » .

ويقول : « ما أمكن للشعب التونسي أن يصبح امة على حدة الا لانه اثبت نفسه كمجموعة تاريخية من الناس تتوفر فيهم شروط خمسة : انهم يتكلمون لغة مشتركة هي اللغة العربية ولهم تاريخ مشترك وتراث نفسي مشترك ويعيشون على أرض واحدة ولهم مصالح اقتصادية مشتركة » .

اننا نلاحظ هنا ان الكاتب لم يسجل عروبة تونس الا في مضمار اللغة . اليس التاريخ المشترك والتراث المشترك عربيين ؟ والارضالتونسية والمصالحالاقتصادية المشتركة ، أليست عربية هي كذلك ؟ واذن ، فما دامت هذه المقومات كلها عربية ؛ فلا شك في ان انتساب الشعب التونسي انما هو الى الشخصية الاوسع والاكثر تمثيلا ، وهي الامة العربية . وهذا هو المفهوم الذي تؤمن به الشعوب العربية كلها وتطمح الى تحقيقه وتعمل في هذا السبيل ، ولو كان بعض الحكام يناهضون هذا الطموح !

اننا لا ننكر « وجود ثقافة تونسية متميزة بشخصيتها في خصائصها ونوعيتها عن الثقافات العربية والاسلامية الاخرى ... » كما يقول الكاتب ، ولكن هذا « التميز » انما هو « في داخل » الاطار الكبير ، اطار وحدة الامة العربية ، تميز ـ في ـ الوحدة ، وليس خارجها ...

ان تونس « جزء » من الامة العربية التي هي « الكل » ، ولا يمكن للجزء أن يكون كلا ، الا اذا شاء ان يتنكر لهذا الكل ، كما هو شأندعاة « الامة اللبنانية » الذين يريدون أن يجعلوا شخصية لبنان شخصية تامة

مستقلة عن شخصية الامة العربية ككل . وكذلك يفعل دعاة الفرعونية في مصر .. ولكنها كلها دعوات باطلة ، لانها انما هي تنكر للواقع الحالي . الواقع « العروبي » الذي لا يستطيع أن يفرّق بين هموم الشعوب العربية ومطامحها ومصالحها ، وهي تنكّر للماضي والتراث والتاريخ ، وتنكّر للمستقبل الذي لا يمكن أن تصنعه الا « الارادة العربية المشتركة » وهي ارادة الوحدة العربية.

نموذج للنقد اللامسؤول

لمجلة « المستقبل » اللبنانية ، التي تصدر بالعربية في باريس ، مراسل في بيروت هو : بول شاوول .

ومن يتابع رسائل هذا الكاتب يجد انه قد نصب نفسه ، منذ فترة ، حكما في شؤون الثقافة العربية والمثقفين العرب ...

ولكن المشكلة ـ والمصيبة معا ـ ان هذا القاضي يصدر احكامه بلا حيثيات ولا مبررات ، مما يدل على انعدام حسّ المسؤولية لديه !

وساختار هنا نموذجين من هذه « الاحكام » التي يطلع بها علينا أسبوعيا .

النموذج الاول هو الذي كتبه في العدد ٥١ من « المستقبل » بتاريخ السبت ١١ شباط الماضي تحت عنوان « احتضار الشعر الحر » ، وجاء فيه قوله :

« الى اي مدى ما زال الشعر الحر ، أو ما يسمى نظام التفعيلة ، قادرا على استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة ؟ (...) هل استنفد ايقاعاته بحيث صار اعتماده ضربا من التكرار والاجترار ؟ هذه التساؤلات اصبحت ملحّة وتتطلب في الرد عليها تفهما جذريا وجديدا لحركة الشعر الحديث في علاقتها بمختلف الظروف التي تتحرك فيها ، منذ جبران وحتى أيامنا هذه ، وهذا التفهم لا بد وأن يقترن بجراة تخترق مجمل اشكال الجمود والردة أو عمليات التشبث الاعمى بالتراث والتقوقع في بعض أطره الجاهزة ... » .

ولا شك في ان طرح الموضوع بهذه الصيغة الاستفهامية ، معناه التشكيك في قدرة الشعر الحر على استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة ان لم يكن نفي هذه القدرة أصلا .. ومع ذلك فما معنى أن يكون « اعتماده (أي الشعر الحر) ضربا من التكرار والاجترار ؟ » اعتماده من قبل من ؟ وكيف يكون هذا الاعتماد بذاته تكرارا واجترارا ؟

ومع ذلك ، فيبدو ان الكاتب أحسّ ، وهو يطلق ذلك الحكم غير الموضوعي ، بأنه يقول شيئا خطيرا ، فاذا به يردف قائلا :

« ولعل خطورة هذا الموضوع تكمن أولا واخيرا في مواجهة هذه المشكلة وبالتالي في امكانية طرحها طرحا موضوعيا يبتعد عن الاساليب الذاتية او الديماغوجية ، خصوصا وانها المرة الاولى التي يطرح هذا الموضوع بالذات ، ومن الزاوية التي ننطلق منها » .

انه يعترف هنا بأن الخطورة تأتي من طرح المسألة « للمرة الاولى » . ومع ذلك ، فما هي العدة التي اتخذها لتفصيل مبررات هذه التهمة ؟

انه يتابع قائلا :

« ولعلنا لا نخفي سرا ، اذا قلنا ، اننا منذ اكثر من عشر سنوات ، قلما وجدنا في مجمل نتاج الشعر الحر ، الذي ينشر في الدواوين أو الصحف والمجلات ، اي تنويع أو تقدم أو جديد ، سواء عند الرواد او المخضرمين او الشباب ، ويمكنك بكل سهولة ، ومن دون أدنى حرج ، أن تقتطع مقاطع لشعراء مختلفين ، ومن مراحل شعرية مختلفة ، وتجري عليها عملية « مونتاج » بسيطة ، ليتبين لك انه لا فوارق تذكر بين مجمل ايقاعات هذه المقاطع أو حركاتها أو بناها ، فكأن كل الشعراء الذين يعتمدون الشعر الحر اليوم باتوا يكتبون قصيدة واحدة مع بعض التنويعات المختلفة . وهذه الناحية ، تطمس بوضوح الخصوصية والتميز ، وتحول الشعر الى فن مشاع مقتلع عن عمق التجارب الخاصة والمناخات الخاصة » .

هكذا يطلق الكاتب آراءه خبط عشواء : منذ عشر سنوات (لماذا عشر سنوات بالضبط ؟) لا يجد الكاتب (وهو لا يخفي سرا في ذلك !) اي جديد عند اي شاعر ينتمي الى اي جيل : كلهم يكتبون قصيدة واحدة ، محمود درويش يكتب مثل خليل حاوي ، وسعدي يوسف مثل احمد عبد المعطي حجازي ، ومحمد عفيفي مطر مثل امل دنقل ، ومحمد علي شمس الدين مثل

ـ التتمة على الصفحة ٨ ـ

« المستقبل العربي »

تحت شعار « وعي الوحدة العربية ـ وحدة الوعي العربي » ، صدرت اخيرا في بيروت مجلة جديدة هامة يرأس تحريرها الكاتب القومي المعروف الاستاذ أنيس صايغ ويشرف عليها « مركز دراسات الوحدة العربية » الذي يضمّ مجلس امنائه نخبة من المفكرين الوحدويين العرب .

وقد جاء في افتتاحية العدد الاول بأن المجلة « تؤمن بأن المستقبل للعرب ، وان المستقبل في الوحدة ، وان العرب هم الوحدة ، وان العرب هم المستقبل » .

و « الآداب » التي يقود خطاها الهدف نفسه ، على الصعيد الادبي ، ترحب بالزميلة « المستقبل العربي » وتتمنى لها الرواج الذي يستحقه نبل غايتها وجدية وسيلتها لبلوغ هذه الغاية .

لغة الضّاد لا لغة "عاميّة"

بقلم الدكتور
جبرائيل جبّور

« أوردها سعد وسعد مشتمل
ما هكذا يا سعد تورد الابل »

كان ذلك منذ عشر حين جاءني احد الادباء وطلب مني حديثا لمجلة يريد اصدارها ، وقال انها اسئلة القيها عليك واود الاجابة عنها . قلت : تفضل ! ومن الغريب ان السؤال الاول كان : هل في رايكم ان دعوة سعيد عقل الى احلال اللغة العامية اللبنانية محل اللغة العربية الفصحى في وسعها لو اخذ بها ان تطبق عمليا في الفلسفة والعلوم فضلا عن الادب ؟

ولعله يرضي اخي الاستاذ سعيد ان يعلم اني اجبت السائل : « لست ارى ما يمنع العامية سواء اكان الداعي اليها سعيد عقل أو غيره من ان تكون قادرة على التعبير عن المعاني الفلسفية أو العلمية او عن الخواطر الادبية . ومرد الامر في رايي هو العالم او المفكر أو الكاتب نفسه . فاذا كان متمكنا من علمه أو فنه استطاع أن يعبر عنه باللغة التي يجيدها ، اعجمية كانت او عربية ، وعامية كانت او فصحى » .

ولم ابدِ عندها اي تحفظ لا من حيث ضآلة مفرداتِالعامية اذا قيست بالفصحى ولا من حيثتحديد معنى اللبنانية . وقد لاحظت من وجه السائل انه بدا عليه شيء من الاستغراب . ثم أثار القضية من زاوية اخرى . وهي : هل من داع الى العدول عن الفصحى الى العامية ؟ واجبته بلا ، وقلت : اقولها بصوت عال واكتبها بحرف بارز كبير . واذا كان بعض الناس يزعمون ان الفصحى عاجزة عن التعبير عن الفكر او الفلسفة أو العلم فالرد على ذلك الزعم هو ان العجز ليس في اللغة الفصحى بل في بعض اصحابها . ولكي لا يتبادر الى ذهن السائل اني اغمز من قناة اخي سعيد لانه ذكر اسمه أو اقصد عجز بعض الدعاة الى العامية تابعت الكلام وقلت له : وانا اضمن لك ان سعيد عقل نفسه لقادر ان يعبر حين يشاء عن ادق الخواطر الادبية والفكرية ، وان شخصا مثل شارل مالك وكان يمكن أن اسمي غير شارل مالك تخصص بالفلسفة والاجتماع ليستطيع أن يعبر عن ادق الفكر الفلسفية باللغةالعربية الفصحى . بل اني لم أر للاخير حتى الآن اثرا فكريا باللغة العامية اللبنانية التي يجيدها على كثرة ما له من المقالات والمحاضرات والكتب في الفلسفة والسياسة والاجتماع . واستمر السائل يسأل وأنا اجيب ، ونشر ذلك الحديث منذ عشر تماما في مجلة تحمل اسم « بروق ورعود » .

وتلاحظون قبل كل شيء اني لم أنكر على العامية لمجرد انها عامية قدرتها على التعبير عما يشاء صاحبها اذا كان في الوقت نفسه ملما بما يريد أن يعبر عنه من علم أو فلسفة أو أدب او فن ولو عن طريق لغة أخرى تعلمها . ولكني لم أر داعيا الى العدول عن الفصحى الى العامية .

وكنت أود لو كنت اطلعت قبلَ هذه الامسية على ما قاله الاخ الزميل سعيد وما ذكره من أسباب محاولا تأييد دعوته للعدول الى العامية كي أرد عليها ، ولكني سأحاول ذلك في اثناء حديثي او في آخره اذا اقتضى الامر ، واكتفي هنا بعرض ما اراه مقنعا لرفض هذه الدعوة التي لا ارى مبررا لها .

ولعل أول شيء يجب أن نلتفت اليه في هذا اللقاء هو الاتفاق على تحديد الغاية من اللغة . هلالغاية هي أن نفهم ما يقوله غيرنا لنا حين يتكلم او يخطب وحسب ؟ أم انها تتعدى ذلك الى أمور في حياتنا الفكرية والاجتماعية والقومية ؟ والشيء الآخر الذي أود أن ألفت اليه هو انه ليس من الضروري أن تتفق كلُ اللغات في هذا الامر ، فان بعض ما يصدق في بعض اللغات من الاثر الذي لها في نفوس أصحابها عند بعض الامم يختلف عما نرى فيبعضها الآخر . ولزيادةالايضاح أقول ان الشعوب السامية وبخاصة العرب هم أكثر الشعوب تأثرا بوقع اللفظة وسحر الكلمة حتى قالوا : « ان من البيان لسحرا » . ماذا اقول ؟ لقد قدّس الساميون الكلمة وعبدوها واعتبرها بعضهم وحيا من الله لقنه الملاكَ وجبريلَ بدوره نقله شفويا للنبيالرسولْ. فصار وقعها في مسامعهم وبخاصة مسامع العرب منهم يهز العواطف والنفوس . ولو اتسع المقام لذكرت لكم مواقف خطابية في التاريخ العربي كانت أوقع سلاح في دفع الجماهير الى الغرض الذي يريده الخطيب وكذلك

القول نفسه في الشعر واثره في نفس العربي . يدخل الاخطل الشاعر النصراني وفي عنقه سلسلة ذهب فيها صليب ذهب ولحيته تنفض خمرا ، يدخل على الخليفة المسلم عبد الملك بن مروان وينشده شعره :

خفَّ القطين فراحوا منك أو بكروا
وازعجتهم نوى في صرفها غِيَر

فيهتز عبد الملك في مجلسه طربا ويأمر غلمانه بغمر الاخطل بالخلع والجوائز ويقول : ماذا يا اخطل ؟ اتريد أن ينادى في الآفاق ان لكل قوم شاعرا وان شاعر بني أمية الاخطل ؟

ولا اغالي اذا قلت ان كثيرا من الغناء الذي كان يستهوي الجماهير العربية في عصورها المختلفة وفي حواضرها المختلفة في كل البلاد العربية وبخاصة اليوم في لبنان هو الغناء الذي وضع بشعر بليغ في العربية الفصحى سواء أكان من شعر شوقي أو من شعر الاخطل الصغير او غيرهما ، وأم كلثوم نفسها التي ملأ صوتها الدنيا في عصرها وشغل الناس كانت في انشادها تنال الاعجاب الاكبر حين تغني الشعر الفصيح ، ومثلها محمد عبد الوهاب ، وبخاصة حين يكون القول بليغا وله وقع عظيم . واني أذكر غناء أم كلثوم مثلا في أبيات من قصيدة شوقي في ذكرى المولد التي مطلعها :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا
لعل على الجمال له عتابا

وأذكر انها حين تبلغ قوله :

وعلمنا بناء المجد حتى
اخذنا امرة الارض اغتصابا
وما نيل المطالب بالتمني
ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

كيف كان ينفجر الجمهور تصفيقا وهتافا يدوي الى عنان السماء .

وما لي اذهب بعيدا وبالقرب من هذا المنتدى نفسه من يهزني صوتها أكثر من صوت أم كلثوم : نجمة لبنان فيروز ـ ولكن على تقديري واعجابي بالصوت الملائكي الذي يتسامى في حنجرتها فاني أزعم انها حين تنشد غناءها بشعر في اللغة الفصحى كغنائها مثلا في شعر سعيد عقل نفسه :

من اين يا ذا الذي استسمته اغصان
من اين انت فداك السرو والبان

وتبلغ :

لي صخرة علقت بالنجم اسكنها
طارت بها الكتب قالت تلك لبنان

فان الهزة التي تعروني والطرب الذي يغمرني كما لست اشكّ انه يغمر كل من يسمعها ويحب لبنان ساهم فيهما ، كما أحسّ أنا نفسي ، سعيد عقل بشعره الرائع بالعربية الفصحى ، ولا أظنه لو استعار لهذه المعاني نفسها عامية ما حتى من السماء كان يمكن أن تضاهي وقع هذه الابيات مقرونة الى صوت فيروز . اسمعوا قوله : « هنا على شاطىء أو فوق عند ربى » ، وكيف تصوغها يا أخي سعيد بالعامية : « هون عالشاطي او فوق عالتلال » ؟

ولا يظن أحد ان سعيدا لا يجيد الشعر الا اذا تغنى بأمجاد لبنان . فان له في النشيد الذي وضعه لجمعية العروة الوثقى في تمجيد العرب ولغتهم ما لا يبلغه هو نفسه لو شاء أن يضع مثله بالعامية اللبنانية أيا كانت زحلية أو شويرية او كسروانية أو طرابلسية او شوفية :

للنسور ولنا الملعب
والجناحان الخضيبان بنور ـ العلى والعرب
ولنا القول الابي والسماح اليعربي
ولنا هز الرماح في الغضوب المشمس
ولنا زرع الدنا قببا زرق السنا
ولنا صهلة الخيل من الهند الى الاندلس
لا يني الدهر من كتبناه سطورا
يقرأ النور حيث حطّ الحافر المهر
والغد ...
ركبنا الموسوق عزما ومنى
طاويا عن جانبيه الزمنا
خذه من انملنا ... امة تبني وملكا يخلد

زعمت سيدة أحترمها وهي من دعاة العدول الى العامية ، ان اللغة المحكية توفر نصف الوقت عادة على مستخدميها . وقالت : لنأخذ جملة عادية ١٢ مترا = ٤ مقاطع في اللغة المحكية وتمثل تقريبا ما تمثله الكلمات نفسها بالفصحى ، وهذا يعني ان كتابا باللغة المحكية من مئة صفحة يكون من مئتي صفحة لو كتب بالفصحى. ثم قالت : لنحسب كم سنوفر على انفسنا من الوقت ومن المصروف المادي والعناء لو اعتمدنا لغة حية (تقصد العامية اللبنانية) .

وانا أتحدى السيدة نفسها ان تكتب لي هذا النشيد بلغة محكية بأقل من هذه الكلمات ، هذا عدا ان استشهادها بعبارة من كلمتين وفيها عدد مركب لا يصح في بحث علمي للمقارنة . زد على هذا ان مقاطع العبارة في الفصحى لا تبلغ ثلاثة اضعاف او حتى ضعفي المحكية كما زعمت . ولكني حاولت التوسع في هذه النظرية فاخترت سورة من القرآن الكريم وهي سورة الفيل مترجمة الى ثلاث لغات : الفارسية والانكليزية والفرنسية ، وعددت كلماتها مع البسملة فكانت في الفارسية ٤٨ وفي الفرنسية ٦١ وفي الانكليزية ٦٧ ، بينما هي في العربية ٢٧ : « ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل الم يجعل كيدهم في تضليل وارسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصف مأكول » . وقد حاولت جهدي ان اضعها بعامية

في كلمات اقل أو مقاطع اقل فلم استطع : وبلغ عدد المقاطع في العربية ٦٦ وفي الفارسية ٧٦ وفي الانكليزية ٧٤ وفي الفرنسية ٨٥ .

واخذت عبارة واحدة من سورة أخرى للتدليل على ان عبارة صغيرة لا تكفي للمقارنة وقرات « يوم تبلى السرائر » . فاذا ترجمتها الانكليزية تبلغ عشر كلمات والفرنسية ٧ كلمات والفارسية مثلها ٧ كلمات ، لكنها في الفصحى ثلاث .

وما لي أذهب بعيدا ، ساهمت في ترجمة كتاب « تاريخ العرب » لفيليب حتي من الانكليزية وطبعت الترجمة فكان مجموع سطور الترجمة العربية نحو ٢٣ الفا بينما سطور الاصل الانكليزي تزيد على ٣٢ ألفا . ولم يكن فرق في عدد الكلمات في السطر اكثر من كلمة واحدة . كذلك قابلت ترجمة الكتاب المقدس صفحات وسطورا ومعدل كلمات فكانت النتيجة نحو تسع مئة الف في الانكليزية وأقل من ست مئة في العربية . وأعود الى أمر اللغة فأرى أن اللفظة هي الاساس ، وهي لا تكون منعزلة في مدلولها بل لها مشاركة فعليه في تفكيرنا وعواطفنا واحساساتنا .

نحن نستعين باللفظة حين نفكر ليفهم بعضنا بعضا ، ولا نستطيع أن نعرض الاشياء على أنفسنا الا بقالب هذه الالفاظ التي تعلمناها فننتقي ما يروقنا للتأثير على السامع أو القارىء وللحصول على الرضى النفسي في بلوغ مأربنا الفكري أو الادبي أو القومي . فاللغة اذن ليست أداة للتفاهم والتداول والتعاون والتعامل الاجتماعي وحسب وانما هي أيضا أداة نستعين بها لبعث الحركات والفتن والثورات ولبناء القوميات وتهديمها وتحرير الشعوب واستعبادها وللبحوث العلمية وانمائها . ولست أرى كيف تستطيع العامية اللبنانية أن تجاري الفصحى في أي من هذه المواقف كلها .

سارت العامية ، على وجه عام ، في كل الاقطار العربية مع الفصحى وعاصرتها أجيالا طويلة اقتصر شأنها فيها على الحديث في الحياة العادية وبعض الفنون الشعبية ، ولم تستطع أن تتغلب عليها أو تحل محلها حتى في الاقطار التي غلبت فيها العناصر الاعجمية . وحتى في الاندلس حين أخذت العامية تظهر بعض قرونها في الشعر الموشح فان هذه القرون ما لبثت أن تكسرت أمام الموشح الفصيح الذي هو في البليغ منه تطور من الشعر العربي الفصيح . وماتت العامية وعاش الموشح حتى اليوم .

واذا اعتبرنا عدد المفردات في الفصحى وفي العامية أدركنا غنى الاولى وتفوقها بما لا يقاس ، وكذلك قل في التركيب والجمل وفي أساليب البلاغة وفي الاستعارات والمجازات والتشابيه وما اليها من ضروب البيان .

أنا لا أزعم ان العربية الفصحى بلغت الكمال ولهذا فيجب أن لا تتغير أو انما يجب أن تطبق في كل فروع الفنون والحياة الشعبية ، ولكني أذهب الى انها جابهت مثل هذهالحالة التي تجابهها في هذا العصر ازاءالحضارة الجديدة حين احتكت الامة العربية بحضارات الامم التي اتصلت بها قبل الاسلام وبعده مغلوبة وغالبة من أراميين وأحباش وفرس وروم ، واستطاعت أن تكيف نفسها بعدما كان أصلها لغة قوم بداة ، وأن تتطور بحيث لم تعجز عن التعبير عن الفكر الفلسفي أو العلمي ، بل ان اكثر العلماء الاعاجم أنفسهم بعد الاسلام لم يعبروا عن الفكر والفلسفة الا بها فأغنوها واغنتهم ، بفضل تمكنهم من علوم أقوامهم وفلسفتهم وبفضل مرونة اللغة العربية التي اقتبسوها من أهلها وبفضل ابنيتها المتينة واشتقاقها واتساق أقيستها وحسن تركيب جملها . فلا مفرداتها قاصرة ولا تراكيبها عاجزة عن اداء أجلّ المعاني واعقدها اذا اردنا ذلك .

وهذه معاجمنا تحوي من حيث المفردات العلمية العربية والمعربة ما يوازي ما في معاجم أي لغة راقية أخرى . وانما تستطيع أن تقتبس ما تشاء من المفردات بشكلها أو بشيء قليل من التحوير كما فعلت في قديمها . استعارت من شقيقاتها الساميات وغيرهن كثيرا من المفردات التي احتاجت اليها . عرّبتها وتبنتها وعنيت بها .

فمن الحبشة استعارت ألفاظا دينية ودنيوية لم تكن تعرفها ، منها حواريون ومنافقون ونافق وفطر ومنبر ومحراب ومصحف وبرهان ومشكاة وسكة وخوخة وبغل وتاريخ وغيرها . ومن الفارسية أخذت قبل الاسلام وفي أوله أصطلاحات في الادارة مثل : ديوان ورزق وفرسخ وتاج ومرزبان ودهقان ، وفي الامور المتعلقة بالدين كلمة دين نفسها وجناح ومجوس ونيروز وفردوس ، وفي غير ذلك كلمة فيل وجاموس ومسك وديباج واستبرق وصنج وابريسم وطيلسان وقمط وسراج وخندق ، هذا عدا عشرات أخرى عربت مثلها في العصر العباسي وبعده. ومن الارامية وساطتها، ولا سيما قبل الاسلام ، حين كانت اللغة الارامية على اختلاف لهجاتها سائدة في فلسطين وسوريا وبين النهرين وبعض العراق أخذت اسماء كثيرة من النباتات التي لم تعرف في الجزيرة من قبل ، وكثير من غير النبات مثل رمان وزيت وخمر وكبريت ومرجان وبلور وسم وباب وقفل وزجاج وكيس وسكين وسيف وخاتم وفي الفاظ الادارة : سلطان وامة وعالم ومدينة وسوق وقسطل وسبيل وساعة وكتب وكتاب وقرأ ونقطة وصورة وتفسير وتلميذ ، وفي امور الدين رحمان وقيوم وسكينة وفرقان وملاك وصلّى وصام وتاب وزكى وكفر وصلب وصليب وعيد وزنديق ودجال : وهناك الفاظ أكدية دخلت في الارامية واستعارتها

العربية منها ومثلها الفاظ شوميرية . وهناك كلمات يونانية او لاتينية وصلت الى العربية عن طريق اللغة الحبشية أو اللغة الفارسية مثل انجيل وهي في الحبشية انجيل وفي اليونانية ايفانجيليون ، وقلم وهو في الحبشية قلم وفي اليونانية كلمس . أما في العصور العباسية وقبلها في صدر الاسلام فدخل العربية عشرات المفردات ومن أقدمها ابليس وجنس وزوج وقرطاس وازميل وفندق ولص ، وبعضها دينية دخلت في اليونانية ثم الارامية ثم العربية ومنها صراط وميل وقصر وقنطرة وقنطار ودينار ، فهضمت هذه الالفاظ وتمثلتها واصبحت جزءا منها ، ولا يشعر اكثر ابناء الامة العربية اليوم انها الفاظ دخيلة . هذا قليل من كثير مما كتبه المستشرق الالماني برجشتراسر عن رقي العربية وتفوقها على شقيقاتها وقدرتها على التطور والنمو والاختراع (*) .

فاللغة العربية الفصحى قابلة للتطور والاقتباس والتعريب ، ولا يضير حين تجابه بلفظ لاختراع جديد ان تقتبس هذا اللفظ بشكله ان وافق طبيعة اللغة أو بشيء من التحوير كما فعلت في قدمها ، لكن هذا كله يجب أن لا يقف أمام شيء لم أعرض له وهو اللغات الاجنبية وموقفنا منها في سبيل التطور ، وهنا اقول : ان التطور يجب أن يتم على أيدي أبناء اللغة المتخصصين في فروعهم المختلفة ولا يمكن أي متخصص أن يصل الى درجة العالمية الصحيحة ما لم يكن ألمّ بلغة علمية على الاقل غير لغته .

وسيمر وقت طويل نظل فيه عالة في الحياة العلمية والتقنية على غيرنا من الامم المتقدمة ، فلا بد اذن من اتقان لغة من لغاتهم . هذا ما يفعله طلبة الجامعات في الدول الصغيرة مثل الدانمرك واسوج ونروج وسويسرا وغيرها . بل هذا ما يفعله اكثر المتخصصين من طلبة الجامعات في البلاد الكبرى كفرنسا والمانيا وانكلترا وحتى روسيا وأميركا، وهذا ما سيساعد اللغة العربية الفصحى في مستقبلها امام تحديات العلم الحديث وليس العدول الى العاميّة التي تميل بالامة الى التدهور والانحطاط .

وأرى من ناحية ثانية . في الوقت نفسه ، ان الصعوبة التي يلقاها بعضهم في التعبير عما يدور في خلدهم من فكر أو خاطرة أو في الافصاح عن شرح لقضية علمية أو لامر تقني مردها الى ضآلة ما قرأوا أو درسوا باللغة العربية . واني أزعم ، متى أصبح العرب انفسهم على مستوى علمي يقرب من مستوى الامم المتقدمة علميا وتقنيا ، واصبحت جامعاتهم ومدارسهم في مستوى الجامعات والمدارس العلمية والتقنية الراقية ، ومتى درست العلوم الاساسية وغيرها في المدارس الثانوية باللغة العربية ، ومتى أصبح في البيت العربي مكتبة ولو صغيرة للاطفال ولغير الاطفال ، ينشأ الاولاد على القراءة في كتبها العربية مما يوافق أمزجتهم وعقولهم . أن اللغة تنهض بدورها معهم وتتطور بتطورهم وتصبح لغة حياتهم وعلمهم وتفكيرهم فيعبرون بها حين يتكلمون أو يكتبون عما في نفوسهم وعقولهم ، ويصوغون بها ما يعرفون أو يخترعون . ويكون اذا كتب باحث علمي في موضوع ما بهذه اللغة . يعرف ان وراءه في أمته قراء متعلمين كثيرين ، وعندئذ يشعر مثل هذا الباحث العالم بالرضى عن نفسه وعمله ، وتغنى اللغة بدورها وتعزز ، وتشعر الامة بالكرامة والفخر بأن أبناءها يساهمون مساهمة أصيلة في بناء الحضارة .

ولا انسى في هذه المناسبة ان أؤكد قيمة تراثنا الادبي والفكري والتاريخي في اللغة العربية الفصحى ، وأن أشدد على حرصنا على حفظ الصلة به التي ستنقطع اذا جنحنا الى العامية . فهناك ألوف الكتب التاريخية والعلمية والادبية ومئات الدواوين الشعرية المطبوعة ، ولا يزال ألوف من الكتب الخطية في الدنيا لم تنشر بعد ومنها ما لا تزال مضامينها مجهولة حتى اليوم ، وكيف تقطع صلتنا بهذا التراث الغني . الذي كان بعضه أساس النهضة الاوروبية التي نتمسك بأذيالها اليوم – بل لولا اللغة العربية لما عرف قسم من فلسفة اليونان وعلمهم ولا من علوم الرياضيات في فروع الحساب والجبر والمقابلة بحيث لما الفوا فيها نقلت بعد ذلك من العربية الى اللاتينية وعلمت في جامعات أوروبا كما يعرف الجميع . حتى الارقام التي اخذناها عن الهند نقلها عنا الغرب ودعاها أرقاما عربية واحتفظوا بأشكالها . كانت هذه الفصحى نفسها واسطة نقل تلك الحضارة بفروعها المختلفة . ولسنا كالاتراك الذين لم تكن لهم حضارة ولا تراث ، بحيث نعدل الى الحرف اللاتيني ونعود الى أمية أشد وأدهى .

واعرضوا أهم اللغات الاجنبية التي تفرعت عن اللاتينية لتروا اثر العربية في كثير من مفرداتها ولا سيما في الكلمات التي يبدو بها اللون الحضاري . فكلمة الجبر والكحول والمناخ والعود والكيمياء وصفر وجلاب ورب وشراب وصداع وكحل والانبيق والقلي ورهج الغار وتوتيا وسكر وقهوة ونارنج وليمون وامير البحر ودار الصناعة وعشرات غيرها نقلوها الى لغاتهم فقالوا في الانكليزية :

Algebra, alcohol, almanach, lute, alchemy, cipher, julep, rob, syrup, soda, cool, alembic, alkali, realgar, tutti, sugar, coffe, orange, lemon, admiral,arsenal.

ومرت العربية الفصحى في عهود مختلفة وانحطت عما بلغته قبلا لانحطاط أهلها ، بحيث جنحت الى الزخرف والتنميق وانواع الجناس والبديع والصناعة اللفظية كما نرى في لغة المقامات التي اعتبرت في عصرها ابلغ ما كتبوا . ولكن حين بدأ فجر النهضة

الاخيرة أخذت الفصحى تهب من غفوتها وشرعت تتطور . وأخذت أنماط الكتابة تتغير عما ألفه القدماء . وانطلق النثر العربي انطلاقة كبرى . والذي يقرأ كتب طه حسين مثلا يرى الفرق الشاسع بين اسلوبه واسلوب الكتبة المحافظين القدماء . ومثل طه حسين عشرات الكتّاب الذين سلكوا سبلا قويمة جديدة في الاسلوب الكتابي في كل الاقطار العربية ، وكان للبنان ورجاله في القرنين التاسع عشر والعشرين الفضل الاكبر في شق هذا الطريق الجديد للناشئة الجديدة وفي تعميمه في دنيا العرب كلها عبر الصحافة والمدارس والجامعات . واني أدعو الاخ الكريم الى ان يقرأ ما كتبه شارل مالك في كتابه « لبنان في ذاته » ليرى اسهام لبنان في النهضة العربية الحديثة صحافة وطباعة وترجمة وتعليما وشعرا وأدبا .

وفي الختام ان الامر في جوهره يرجع الى الامة العربية وليس اللغة ، وان الذي يقرر مقدرة اللغة هو اهلها من العلماء والمفكرين . ولبنان على تقدمه ورقيه هو جزء صغير من العالم العربي ، والعدول عن اللغة التي تربط بين اجزاء هذا العالم المترابط شئنا ام أبينا الى عامية ضيقة هو حجر عثرة في سبيل تقدم لبنان نفسه وفي سبيل المحافظة على اثره في قيادة الفكر في العالم العربي .

ولبنان فوق ذلك هو كما قال بعضهم الرئة التي يتنفس بها العرب في المحنة التاريخية التي يمرون بها اليوم ، ولذلك وجب عليه المحافظة على دوره الثقافي التقليدي ولا يتم الا بمحافظته على الفصحى التي سبق وعززها ورفع بناءها في العصور الاخيرة كلها . كان زعماء النهضة الفكرية الصحيحة والحركة القومية العربية في الغالب من لبنان منذ أثارها ابراهيم اليازجي بقوله :

« تنبهوا واستفيقوا أيها العرب » .

وستظل الزعامة الفكرية فيه ويظل هو الرائد الاكبر في أدبه وصحافته وفي تجديد اللغة وتطورها وفي النضال الحقيقي في سبيل الحفاظ عليها . ولست اكتمكم ان مثل هذه الحركات في الدعوة الى العامية اللبنانية او الحرف اللاتيني تسيء الى لبنان اكثر مما تنفعه ولا سيما انها لا تصل البلاد العربية الا مشوهة عن الغاية في نفوس أصحابها المسؤولين .

أوردها سعد وسعد مشتمل
ما هكذا يا سعد تورد الابل (**)

(*) راجع : التطور النحوي للغة العربية ، للاستاذ برجشتراسر (مصر ، ١٩٢٩) .

(**) كلمة القاها الدكتور جبرائيل جبور خلال مناظرة جمعته وسعيد عقل في الرابية في ٣ نيسان ١٩٧٨ .

شهريات

ــ تتمة المنشور على الصفحة ٣ ــ

الياس لحود ، وشوقي بزيع مثل هؤلاء جميعا ... وحين يستعرض الكاتب في نفسه هذا الموكب يجد ، مع ذلك ان هذا الحكم خطير ، فيستدرك ــ متناقضا مع كلامه الاول ــ بقوله « مع بعض التنويعات المختلفة » ...

أليست مواجهة القضية بهذه السذاجة وهذا التبسيط ضربا من المجانية في اصدار الاحكام التي لا تستند الا الى النزوات والشطحات ، ولا تقدم أي دليل على صحة المقولات ؟ اهكذا يمارس الناقد مهمته . ويؤرخ الراصد لحياتنا الادبية ؟

ألم يشعر الكاتب بأي تهيب من أن يعلن هكذا . بجرّة قلم ، احتضار تجربة لا تزال ماضية في مسيرتها الصاعدة ، ولعلها ان تكون اهم تجربة في تاريخ الادب العربي الحديث ؟

ولنأخذ الآن النموذج الثاني من « دراسات » بول شاوول :

لقد كتب في العدد ٦٣ بتاريخ ٦ ايار الماضي من مجلة « المستقبل » :

« لعل اهم ما قدمته مجلة « الآداب » اللبنانية ، منذ مدة طويلة ، وبعدما انحسر دورها انحسارا شبه تام عن اية فعالية حقيقية في الواقع الثقافي العربي الذي تجاوزها ، هو العدد الخاص « بالادب المغربي الحديث » ...

هكذا يرقى الكاتب منبر القاضي ، فيصدر حكمه من غير تقديم اية بينة على انحسار دور « الآداب » (منذ مدة طويلة .. لماذا لم يعين : ١٠ سنوات بالضبط مثلا ؟) انحسارا « شبه » تام (نحمد الله انه لم يكن انحسارا تاما !) عن اية فاعلية حقيقية في الواقع الثقافي العربي ...

أما كيف يكون قد تم هذا الانحسار ، وهل سبق للكاتب أن كتب اية كلمة يتحدث فيها عن دور « الآداب » قبل هذا الانحسار ، حتى يحق له أن يتحدث عما يزعم انه واقعها الآن ، وما هي المجلات العربية الاخرى التي تولت هذا الدور بعد « الآداب » ، واستطاعت أن تستمر وتصمد ، واستقطبت الكتاب فنشرت أبرز انتاجهم...

اما هذا كله وسواه ، فليس من مهمة الكاتب القاضي الحكم أن يوضحه أو يفصّله .. حسبه أن يطلق تهمه وافتراءاته ، لانه من شدة ثقته بنفسه بحيث يعتقد ان القارىء اكثر عجلة ولامبالاة من أن يحقق أو يدقق أو يشكك في مثل هذه الاحكام !

انكون بحاجة الى دليل آخر على ما يعانيه بعض النقد عندنا من الافتقار الى حسّ المسؤولية ؟

سهيل ادريس

عبد اللطيف اللعبي

القصيدة الدائمة

ان العلاقة المباشرة ، الاكثر طبيعيـة ، والاكثر ضرورة للكائن البشري مع نظيره ، هي علاقة الرجـل بالمراة .. ففي هذه العلاقة يتوضح ، أيضا ، الى أي حد يصبح احتياج الرجل احتياجا انسانيا ، والى اي حد الانسان الآخر ، بما هو انسان ، يصبح بالنسبة له ، حاجة .. كما يتوضح الى اي حد يكون المرء ، في وجوده الاكثر فردية ، كائنـا اجتماعيا في نفس الوقت .. وبالامكان ، على ضوء هذه العلاقة ، ان نصدر حكما عن درجة تطوره البشري .

كارل ماركس

مخطوطات ١٩٤٤

اربعـة أعوام

قريبا تكتمل اعوام اربعة
منذ انتزعوني منكِ
من رفاقي
ومن شعبي
قيّدوني
اخرسوا صوتي
عصبوا عيني

منعوا اشعاري
اسمي
نفوني الى جزيرة صغيرة
من الاسمنت والصدأ
الصقوا رقما على ظهر غيابي
حرموني من الكتب التي احب
من الاخبار والموسيقى

ربع ساعة كل أسبوع لرؤيتكِ
عبر أسلاك مفصولة بممر
ولا يزالون هنا
يمتصون دم حديثنا
واضعين مقياس الوقت
موضع الدماغ .

ثورات

اربعة أعوام
كوكبنا قطع مسافات
لم يكتف بالدوران حول نفسه
او حول الشمس
كانت ثوراته انسانية ايضا
والربيع تحرر
في كثير من مناطق العواصف
حيث كانت الشمس في يأس
اذ يتحتم عليها ان تضيء
كل صباح
الشفاه المتهدلة البشعة
لأفاعي نهارية
تولج كلاّبها
في نسغ حلوق
مولودات النهار الجديدة .

ربيـع دائم

حدث ان تكلمنا
في مرح
عن الشعرات البيضاء عثرت عليهـا
في رأسك
وعن صدغيّ يخطهما الشيب
عن منعرج الثلاثين تجاوزناه
دون ان ننتبه
عن تفكيرنا في تيار الزمن
يهدر ويتمطى عند ارجلنا
ونحن نحلّق فوقه
نتحكم فيه
بيقظتنا
لا ندع له مجالا ليغمرنا
كنت اقول لكِ
ولا أزال

الزمان لا يقرض
سوى قشرتنا الخارجية
وجزره لن يحمل
الا رواسب نقائصنا العتيقة
وموجه سيروي دوما
جذور ربيعنا الدائم .

احتفال الوفاق

جئتِ
في عزّ الاعصار
تقدمتِ نحو القضبان
بسماتنا كلمات الترحيب
امتزجت
مشعلين يحومان في الليل كنا
يرسمان صلبانا
لوالب
لجلسات سرية متلاشية
ثم تشرق شموس في داخلنا
آتية من أرخبيلات مندثرة او مجهولة
ناديناها بصوت مرتفع
تعرفنا على ملامحها
عبر هذه المسيرة الطويلة
حيث تتجمع واجهتنا البشرية .
كنت تكلميننى
وبدأ نبض جديد يدق في صدري

باحثا عن تناغم مع نبضي
سرعان ما التقط ايقاعه
ساوقه التحم به قو"اه
كنت تكلمينني
لكن حديثك كان همسا
ينبعث من تلك الصباحات
صباحات الامتلاء
وعيناك تستجوبان الربيع المتجول
من خلل الايقاع والعبير
يلتف" حول قامتك .

كنت تكلمينني
ويدك الممتدة فوق القضبان
تولد من جديد داخل يدي
في البداية دفء
ضغط بسيط
ثم راحة اليد أصابع حقيقية
تتطابق مع أصابعي .

كنت تكلمينني
وكان علي" أن اجيبك
لكن من كان يتكلم مع من ؟
حوارنا كان له صوت
الحنان اللايتجزأ .

كنا نتكلم
ثم نتوقف
لتؤكد عيوننا كلماتنا
لتلمعها بالملاطفات
كانت القضبان تتلاشى
والسقف ، فجأة ، يطير
بعيدين بعيدين كنا
عن الميدان المحاصر
وخلفنا تتوالى
سحائب تلك الشموس
وفواكه الحرية المقطوفة
من شجرة وفاقنا .

بوتقة القصيدة

كم اود ان اشرح لكِ
لماذا
منذ وضعوني هنا

اقل شيء يحرك أعماقي
وابسط منظر غير معتاد
واقل مظهر للحياة
سألتكِ مرات
اذا لم أكن غدوت مفرط الحساسيه
اذا لم اكن ضحية
لهذا المشروع الصبياني
يرهقوننا به
اعرفه جيدا
من كثـرة ما وصفت لك خيـوط نسيجه الكبير
وكل مرة تؤكدين
لن تصير ابدا « سجينا »
ومن الطبيعي أن تفتتن
بكل ما تفتقده .

تتذكرين
تلك الحمامة التي اعتادت
ان تنزل الى باحة دارنا
الحمامة التي وصفت لك مشيتها
ريشها المبرقش اللامع عند الجناحين
والعين المدورة
تسيل كفضة متلألئة
لتذكرني بذلك الحذر القديم
القائم بيننا وبين الحيوانات .

او اتذكر
حيرتي أمام الازهار الاولى
التي استطعنا أن نوجدها هنا
زرعناها في أصص من القلب
واللحظات الطويلة أقضيها
متمليا اياها
متتبعا تخطيطات الرسوم
باحثا عن مراكز الالوان
عن مساحات اختلاطها
عن التقاء تأثيراتها المتبادلة
وكيف كنت أمد" اصبعـي لالاطف تويجية
واتتبع استدارتها ...

او اتذكر تلك اللحظات
ارصد خلالها تحليق الخطاطيف
كأقواس قديمة جميلة او كبهالين

تؤوب مطمئنة الى أعشاشها
تصأصىء بعصبية
كأنها تطلب اخلاء الطريق .

احيانا أخرى
أتطلع الى السماء
محيط السجين
حيث السحب تتعاقب
فتكون :
طائرات ثقيلة هاربـة من سفن ــ قراصنة
او تنين ــ بحارة في الاساطير
تشرع أفواهها
أو رجالا عراة مفتولي العضلات
في الرسوم الايطالية
يحلقون هناك ــ فوق
مجنحين كما في الاصول المجزعـة للوحات .

سيكون مضجرا
ان اسرد كل افتتاناتي
وذلك الرعب السعيد يحركني
تجاه الجمال المهمل

لماذا اذن هذه المغنطة
وأنت تعلمين
انني « عصي الدمع »
وانني ، حتى وانا « طليق »
كنت أنظر بعين هادئة
الى جميع الالطاف التي كانت تغمرنا ؟

جوابي بسيط
فكرت فيه قليلا
داخل قيودي :
الامر القائم يحيط به ضمور
لكن الواقع
ذلك الاساس المتحرك
المبحر باستمرار
نحو أشكال مرتفعة من الذكاء
هو العضو الذي يسمح للخيـال ان يتفتح
ان يلتقط الاشارات والقوى الجوهريه
يتيح للقصيدة

حمل هذا الواقع المحوّر
من العضو الى سائر البدن
ها انت ترين اذن
تلك الحمامة   تلك الازهار
ذلك الخطّاف   تلك السحب
كلها كانت البوتقة
تخترقها القصيدة
عبر ألف عائق وممنوع
لتلتحق بالحياة   وتوجه دفتها .

بدعة

هل تعرفون
آخر بدعي ؟
قد لا تصدقون
فأنا اغني الحب السعيد .

ليس للشمس وطن

احيانا
اوه ، نادرة
لا تقوين على الاحتمال
دوامة اليومي
التآكل الظاهر والخفي
وذلك الفراغ الممتد حولك
يرسم دائرته جبن البعض
والصحراء الداخلية لبعض آخرين.
فكانت دموعك تنهمر
خارج ارادتك
لكن سرعان ما تعود الابتسامة
لترفع قبضتك المغلقة
قبل الوداع .
في تلك اللحظات
كانت الحيرة تمزقني
وكان نموذج دائم للامل
يعاود فكري
نموذج تلك النسوة في حقول الارز
يحملن عاليا اليوم
القبة الزرقاء لهوشي مينه
كان يقول عنهن
لم يسبلن الدمع قط
وهن يحملن التراب
يغرسن الارز
يحصدن تحت القنابل
لكن دوما كنّ يتعبن
مترصدات السماء
وطيور الفولاذ والمذبحة
وكنّ يرصدن أكثر
الشمس الحمراء
للانتصار المحقق .

نحن أيضا نخوض ما يشبه الحرب
علينا أن نساندها
هي أقل تدميرا
لكن قد تتطلب حذاقة اكثر
نحن أيضا
نرصد سماءنا ووعودها
عندئذ تسلمين معي
بأننا سنكون الاقوياء دوما
فالشمس لا وطن لها .

العصر الذهبي

لن املّ أبدا من الترديد
ليس العصر الذهبي فيما مضى
انه فيما سيأتي .

سمّيتك العودة

سمّيتك العودة
وكمشعل ــ علَم
أرسلت اسمك في مربّع سمائي
ليكسر الخط المنحني للزمن
ليخفق عند كل فوحان
ناشرا حضورك .

العودة
ستسمق الشجرة
آلاف الاشجار
لكن اول شجرة نصادفها
داخل دائرة النار
ستكون واحة من ماء حي وظلال
ستكون قسط الربيع
يدخره لنا حنان العالم .
العودة
هدية الشمس
عادت لتفك أيدي المنفى
وكل الحزم الضوئية
عن مراياها المتشابهة
عندئذ تزهر الابتسامة
تكون أنشودة نشأتها
ميلادا للوفاق .

العودة
كل انسان يحمل داخله قدسه الخاصة
لكن قدسنا
ليست مرفأ للرسو
تبتعد عنه العاصفة وتغيم
داخل الذاكرة

قدسنا مجرد عتبة جديدة
بعد العناق سننشىء فوقها قافلة جديدة
تتجه صوب أعتاب أخرى من الضياء

العودة
ستولد المدن
عند تقاطع الافق
ستكبر أنهار بشرية
من صدى الاعمال اليومية
سيعود الغناء أقوى مما كان
لبعث أيادينا .

العودة
اطلقت عليك اسم هذه الشعلة
ــ العلم
حتى نظل واقفين باستمرار
مترصدين لا نتعب
للتغيير
وحتى اذا جاء اليوم الذي لن يحال
فيه بينك وبين امتلائي
نظل محافظين على هذا التعلق المكين
بالرحلة صوب كل مدن القدس الانسانية .

ترجمة : د. محمد برادة



متى حدث ذلك ؟ لا اذكر على وجه التحديد ، كل ما اذكره هو ان اليوم كان شديد الحرارة ـ رغم اننا كنا في فصل الربيع ـ ولعل الساعة كانت تشير الى الثانية بعد الظهر ، وان ذلك اليوم قد مضت عليه سنون طويلة دون أن تنجح هذه السنون في محو صورته من نفسي !

ما الذي حدث في ذلك اليوم ؟ لا شيء خطير او مثير ! ولكنه شيء بقي في الذاكرة يتحدى كثيرا من الاشياء المثيرة التي حدثت بعد ذلك والتي لا اكاد اذكرها ، فما أقل الاشياء التي تبقى في الذاكرة محفورة في الذاكرة ، محتفظة بملامحها ، بكلماتها ، بما فيها من روح المرح أو روح المأساة ، تبقى في الذاكرة تلحّ عليك أن ترويها أو تكتبها ، كأنما ليصبح من حقك بعد ذلك أن تنساها ، أو تلقي على الآخرين مسؤولية ذلك !

* * *

كان الميدان صغيرا رغم انه يغصّ بحركة السيارات والمارة ، يربط بين شارعين مهمين دون أن يحظى بشرطي يراقب مدى احترام الركاب او المشاة لاشارات المرور وقواعده . ربما لهذا السبب ، وربما لان « العجوز » كان يجهل قواعد السير في مثل هذا الميدان ..! حدث ما حدث في ذلك اليوم ! فجاة ارتفع من قلب الميدان صراخ عجلات تزحف فوق الاسفلت قبل ان تتوقف تماما على بعد خطوة واحدة من العجوز الذي سقط على الارض ، سقط دون أن تلمسه السيارة ... لعله سقط من مفاجاة الصوت الزاحف ، لعله فقد توازنه حين فوجيء بصراخ العجلات ، وقد كان يحمل فوق راسه قفصا مليئا بحبات البرتقال ، لقد تحطم القفص تماما حين ارتطم بالارض وانطلقت منه حبات البرتقال في كل اتجاه تسابق السيارات التي لم تكن قد توقفت بعد !

خرج سائق العربة التي توقفت امام العجوز يسبّ ويلعن ، ولم يكد يرى الرجل ، حقيقة الرجل العجوز الذي كاد أن يكون ضحيته ، حتى حمله بين يديه الى رقعة الحشيش الاخضر التي تتوسط دائرة الميدان دون ان يكفّ لحظة واحدة عن شتمه . وبعد ان وضعه على الارض راح يتفقد أعضاءه ليطمئن الى انه لم يصب بسوء ، ويستشهد بمن تجمع حوله من المارة على ان العجوز لم يخسر سوى قفص البرتقال ، وان عظامه سليمة ، وساعده العجوز نفسه على صحة شهادته حين حاول الوقوف ليبحث بنفسه عن القفص المحطم ، وحبات البرتقال الضائعة !

في هذه اللحظة كنت قد اصبحت واحدا من شهود الحادث عن قرب ، وكنت مع بقية الشهود نتحول فجاة من شهود لحادث وقع فجاة الى مسؤولين عن حادث يوشك أن يقع امام سمع الجميع وبصرهم . وعبثا كنا نحاول أن نمسك بالعجوز الذي لم يكن يحفل بسلامته بقدر ما كان يفزع لمرأى حبات البرتقال المتناثرة عبر الميدان والتي كانت تظهر وتختفي خلال السيارات التي تمرق فوقها وبينها ، والتي ما كان يمكن أن تتوقف الى ما لا نهاية في وقت يشتد فيه الزحام ، وحيث يمكن ان يؤدي توقفها الى ما هو أخطر من كل ما حدث !

كان سائق السيارة التي سقط أمامها العجوز قد تركه أمانة بين أيدي الشهود ، ليفسح الطريق بعربته أمام سيل العربات المحتجزة وراءه . لم يكن من الممكن ان ينتظر هو الآخر نتيجة الحكم في قضية لا يحكم فيها سوى الشهود ، وتقريبا كان قد حصل منهم على حكم غير منطوق بالبراءة .

وتوارى الحادث الذي وقع ، خلف الحادث الذي يوشك أن يقع . كان العجوز يصرخ ويلطم وجهه ويبكي رزقه الضائع وكأنه لم يربح حياته نفسها منذ لحظات ، ويندفع في جنون نحو الشارع الذي كان يغصّ بحركة السيارات التي لا تكاد تتوقف من هنا حتى تبدأ من هناك !

متى كف العجوز عن محاولاته المجنونة للافلات من الايدي التي تقبض عليه ؟ متى أرخت هذه الايدي قبضتها عنه وكأنما انتابها الملال أو اليأس ؟

جلس العجوز على الارض يرمق الميدان غير مصدق، ووقف الشهود يفعلون الشيء نفسه !

كانت السيارات تواصل سيرها مرة من هنا ، ومرة من هناك ، في بطء هذه المرة ، وكأن سائقيها جميعا يتلقون أمرا مجهولا لشرطي مجهول بأن يحترسوا في سيرهم ليتفادوا حبات البرتقال بقدر ما يستطيعون ! كانت حبات البرتقال تظهر بعد مرور السيارات سليمة في نفس مواقعها تؤكد ان الشرطي المجهول لا يزال يصدر أوامره ، ولا يزال نافذ الكلمة !

بدوت للحظات غير مصدق لما اراه ، لولا انني كنت اراه ، اراه يحدث ، في كل لحظة يحدث ، تأتي السيارة مسرعة من بعيد ، ثم تهدىء من سيرها ، يلتقط السائق القصة من افواه المارة ، ثم يبدأ عبوره الحذر مستعرضا مهارته كسائق ، منفذا اوامر الشرطي المجهول ! كأنما تحول الميدان الصغير الى ميدان لسباق من نوع غريب ، ترسم خطوطه وتحدد معالمه حبات البرتقال ، سباق يفوز فيه من لا يدوس بسيارته برتقالة واحدة ، وكأنما حرص السائقون جميعا على الفوز بهذه الجائزة !

من الذي ينظم السباق ؟ من الذي يراقبه ؟ من الذي يمنح الجائزة ؟ ولمن ؟ كان جميع المارة يقومون بهذه المهمة ! وكان يكفي أن يخطىء سائق سيارة ويتلف برتقالة واحدة حتى يزوم الحشد على جانبي الطريق ويعلن سخريته من السائق الذي لا يعرف كيف يسوق ! كانت روح المرح او اللعب توشك أن تطغى على روح الشفقة أو روح المأساة ، ولا اظنني كنت احلم حين خيل لي انني رايت العجوز الذي كان منذ لحظات يصرخ ويلطم وهو يكاد يضحك في شبه بلاهة !!

الى متى استمرت هذه اللعبة ؟ الى متى بقيت هذه الروح تظلل الميدان ؟ تستقبل السيارات القادمة ، تمزج المرح بالحذر ، واللعب بالمسؤولية ، وتجعل من جميع السائقين على اختلاف هوياتهم سائقا واحدا يقود جميع السيارات فوق خط متعرج ليفوز في النهاية باعجاب حشد لم يعد يشعر بوهج الشمس ولا بحبات العرق ولا حتى بالعجوز الذي أصبح مجرد مشاهد للعبة غريبة لا يدري سر نجاحها !!

كانت اللعبة حتى هذه اللحظة خاصة بسائقي السيارات ، وكان المارة يقومون بدور الحكم ، متى ترك المشاة دورهم ليشاركوا في لعبة أخرى بدت وكأنها الفصل الاخير في هذه المسرحية ؟

متى بدأ كل واحد من المارة يجمع حبات البرتقال التي في طريقه ليأتي بها ويضعها في كومة ظلت ترتفع بجوار العجوز الذي كان لا يزال يحدق في كل ما يجري غير مصدق ؟!

كان ذلك حين هدأت حركة السيارات ، وخف الزحام ، وبدأت مجموعة الشهود التي كنت واحدا منها تبدو هي الاخرى وكأن عليها أن تبحث عن دور بعد أن فقدت كل أدوارها . لم تعد هناك قضية ولا محكمون ولا أحكام ولا احداث تقع عليهم مسؤولية منع حدوثها !

كومة البرتقال لا تزال ترتفع ، والعجوز يتلمسها في فرح طفولي وكأنه يحاول أن يعدها ، وكأنه قد اكتشف في هذه اللحظة لا قبلها انه لا يزال بخير ، وانه نجا حقا من موت محقق !

قال أحد شهود الواقعة وهو يهم بالسير :

ـ الدنيا لا تزال بخير !

قال شاهد آخر بضجر :

ـ كيف تكون بخير ومثل هذا العجوز يحتاج فيها لمثل هذا العمل ؟

ـ يا جماعة أنتم تهربون من مسؤوليتكم ! كيف يحمل هذا الرجل برتقاله وقد تحطم قفصه ؟ وكيف يواصل طريقه ؟

ـ والله فرصة ! هل تبيعه يا رجل أم انك تحمله الى احد ؟

قالها أحد الشهود وقد تقدم يتفحص البرتقال ويتأكد من سلامته .

ـ كما ترى يا سيدي ، لا يزال طازجا ، جمعته بيدي هاتين من على شجرة ، وابيعه قرب محطة الباص، لكنكم اولى به . خذوه باقل من سعر السوق قرشا !

قالها العجوز وهو يسترد روح التاجر .

في لحظة تحول الشهود الى مشترين وتتابعت تعليقاتهم :

ـ كيف تبيعنا يا رجل وليس معك ميزان ولا اكياس ؟

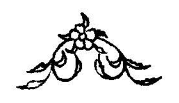
ـ ناخذه بسعر الجملة ثم نقسمه بيننا !

ـ مع ان فيه تالفا كثيرا ، فلنأخذه بسعر السوق اكراما للعجوز !

ازداد تجمع المارة حولنا ... حول كومة البرتقال. تحولت صحف الصباح التي كان يتقي بها المارة وهج الشمس الى قراطيس تمتلىء بحبات البرتقال ، تحولت كومة البرتقال الى حفنة قروش في حجر العجوز أخذ يعدها غير مصدق !

ربما كانت هذه أجمل صفقة في حياته مع انه كاد يدفع حياته ثمنا لها ، وبهذه النهاية كان الجميع ـ ربما لاول مرة ـ في ذلك اليوم يحصلون على الجائزة ! كل على الجائزة التي يستحقها .

القاهرة



سرحان

القصيدة والرمز

بقلم الياس خوري

كيف نقرأ محمود درويش في شعره ؟ وكيف نقرأ شعره داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة ؟

فهذا الشعر **يلخص** . انه يطرح نفسه كشعر قضية : تحرر الشعب الفلسطيني من الاحتلال الصهيوني . لذلك يمكن أن يقرأ داخل قضيته . فهو بمعنى ما ، يكتب تاريخ هذه القضية ، أو يكتب داخل تاريخها . المسافة بين « سجّل أنا عربي » و « احمد الزعتر » ، هي مسافة شاسعة ، لكنها مليئة بتفاصيل الموت والهجرات والحروب . والمسافة بين القصيدتين هي مسافة التحولات الفلسطينية . من المواجهة الوطنية العزلاء الى اختلاط الوطن بالصراعات الاجتماعية . كما في قصص كنفاني . نستطيع أن نقرأ تاريخ النضال الفلسطيني حين نقرأ هذا الشعر . وهذا يسمح بنمذجته من خارجه . أي من داخل تاريخ القضية حيث يكتب هذا الشعر .

لن نقع هنا في سهولة تبدو جلية للوهلة الاولى . فهذه القراءة ضرورية من أجل كشف العلاقة بين « الشعري » و « الايديولوجي » الذي يقع داخل هذا « الشعري » . هنا تستطيع القراءة النقدية ان تقدم على المستوى المنهجي نقاطا بالغة الاهمية . فرغم الكتابة الكمية عن علاقة الشعر بالسياسة ، وعلاقة الشعر بالايديولوجيا ، وعلاقة الشعر والايديولوجيا بالصراع الطبقي ، لا تزال الكتابة النقدية تتيه خلف السهولة ، فتقدم مجموعة توازيات ، وتمرحل الشعر داخل المستوى السياسي ، دون أن تكشف لنا عن هذه العلاقة الخاصة بينهما .

القراءة الايديولوجية للشعر تفترض بالضرورة كشف العلاقة بين المستويين . وهذا لن يتم قبل امتلاك ادوات نقدية من داخل التجربة الشعرية نفسها ، وبدراسة العلاقة بين هذه التجربة والتجربة الاجتماعية الملموسة في مرحلة تاريخية محددة .

كما نستطيع قراءة هذا الشعر داخل الحركة الشعرية المعاصرة . فليس صدفة أن تكون تجربة محمود درويش عادلة لتلخيص تاريخ الشعر العربي المعاصر . هناك مجموعة من العوامل والاسباب : ظروف ولادة الشعر الجديد في الارض المحتلة . علاقة القلق السياسي القومي بقلق الابداع . غلبة عنصر التأثر « بالخارج » العربي باعتباره الوجود الوحيد الممكن . ضمور الحركة الثقافية العربية والقمع الذي تتعرض له داخل السجن الاسرائيلي . لكن هذه العوامل والاسباب الهامة جدا ، والتي يجب دراستها بالتفصيل ، يجب أن لا تحجب نقطة مشحونة بالدلالات الرمزية : فلسطين تلخص العرب ؛ والشعر الفلسطيني يلخص الشعر العربي . لكنه لا يقدم تلخيصا جامدا ، فهو يضيف . يضيف على مستوى الحساسية العامة ، **الارض** كموضوعة ومضمون مشحون بالنبرة الفلاحية . والبعد النضالي الذي تكرسه تجربة تقوم على الممارسة .

لكن هذه الاضافة تؤكد موضوعة التلخيص . محمود درويش في ديوانه الكبير يلخص . يلتقط التجربة الشعرية العربية فيما هو يكتبها . لذلك يبدو شعره مليئا بالانعطافات . شعره الاول من « أوراق الزيتون » الى « آخر الليل » هو شعر نموذجي للدراسة . يبدو الآن حين نعيد قراءته خارج الحماسة السياسية وكأنه شعر عادي . شعر لا قيمة خاصة له . لكنه شعر بالغ الاهمية . ليس فقط لان الذي كتب « محاولة رقم ٧ » و « أعراس » هو كاتب هذا الشعر ، وبالتالي فانها تشكل مدخلا لفهم الانعطافة الجديدة في شعر درويش ، بل لانه شعر **هام** . شعر يلخص التجربة الشعرية العربية المعاصرة . من قباني الى السياب مرورا بالبياتي . انه يحاول أن يقول الشعر العربي المعاصر بأسره في لحظة واحدة وداخل الموت والتوهج . اعتصر هذا الشعر التجربة الشعرية في « الخارج » العربي وقالها دفعة واحدة . وكان هذا ضروريا كي يصبح هذا الشعر شعرا . أي كي يتخلص الصوت بسرعة ، فرضها تفجر الواقع . وبعد فاصل المراوحة الشعرية « الجمالية » التي تسمى الرمزية ، فتح الشعر العربي على احتمالات لا تحصى . ولم يكن امام الصوت الشعري الفلسطيني كي يوجد ، سوى أن يلخص التجربة ، يستعيدها ويشحنها بحنين خاص

وفلسطيني جدا نحو الارض والوطن الذي يبتلعه الوحش . لذلك يلخص شعر درويش الاول . يحاول كل الاتجاهات ، ثم يبدأ من جديد بعد فاصل الفضح الذي في « العصافير تموت في الجليل » ، وكأنه يكتب كل شيء جديدا . من الشعر المبني داخل الصور المتكسرة كما في تجربة الماغوط الى عالم الحلم في تجربة ادونيس . نبدأ في « أحبك او لا أحبك » من ماضي التجربة الشعرية العربية المعاصرة الى مستقبلها . والمسيرة بالغة التعقيد والصعوبة . لكن درويش يبدأ . يلبس سرحان ويبدأ . ومن هذه النقطة حيث التحول الهام والبالغ الاثر ، يكشف الصوت الشعري الفلسطيني على طاقة في التعدد داخل وحدة النار واللهب . وتشحن الغنائية بالحلم الذي ينطلق من الواقع . هنا تقع تجربة درويش الخاصة . وهنا ، حين يدخل بعد الممارسة النضالية في الشعر العربي المعاصر ، فانه لا يدخل غريبا . يدخل وقد اتقن استخدام جميع الاسلحة .

في هذه الدراسة سوف نقرأ قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » . وسرحان هو **رمز** . شخصية أسطورية داخل القصيدة . وهو بهذا المعنى جزء من محاولات اخراج القصيدة العربية من رخاوتها الرومانسية ، وادخالها في التجربة الملموسة . فالشعر العربي المعاصر بعد أن كسر العمود الشعري ، واجد نفسه بضرورة كسر الاطار العمودي الذي في القصيدة . لذلك لجأ الى **الرمز والاسطورة** . والاسطورة تجيب على اكثر من حاجة .

انها اولا **تجسم الحدث** : تكسر الحالة الرومانسية رتابتها عبر الخروج من الواقع الى رموزه . فالاسطورة تقيم المسافة بين الحالة واشكالية التعبير عنها . وهذه المسافة تحرر اللغة الشعرية من ضرورات المباشرة وتلعثمها ، ومن الانفعال المباشر الذي يتكسر داخل الشعر في موضوعات مكدرة . الاسطورة هي اطار ، لحظة انتقالية . تجسيم للانفعال في بنية شبه قصصية . اي انها خروج من الانفعالية المباشرة ومحاولة لعقلنتها .

وهي ثانيا **تسمح بالامتداد التاريخي** . وكأن التكسر الاستعماري وتحطيم وحدة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في المشرق ، الذي وصل ذروته في التجزئة والوجود الصهيوني ، يجد داخل الشعر وفي بنية القصيدة الجديدة ، محاولة لاكتشاف وحدة التاريخ الثقافي العربي عبر دمجه بالتراث ما قبل العربي في المنطقة . هكذا نكتشف وحدة التاريخ المتقطع داخل قصيدة السياب حيث يتوحد تموز بالمسيح بمحمد .

وهو ثالثا **شكل تعبيري مؤقت** . في ظل غياب الديمقراطية ومصادرة الكتابة . فالرمز الاسطوري ، يسمح للشعر أن يقول ما لا تستطيعه الكتابة المباشرة .

لكن الملاحظة الاساسية ، هي ان هذا التجسيم سقط في الرمز الاسطوري بمعناه الثقافي . فاحتشدت الشخصيات الاسطورية في القصيدة الى درجة فقدت معها دلالاتها كما في بعض قصائد السياب .

الى جانب محاولة الخروج الاسطورية هذه ، برز العديد من محاولات كسر العمود الشعري . عبر الرمز التاريخي ، ثم في الحلم الذي يبنى في سياق تحول تاريخي ، كما تعبر تجربة أدونيس ، حيث استطاع الشعر عبر اتكائه على اللغة الصوفية أن يشحن اللغة الشعرية بطاقات لا حدود لها . أو عبر تكسير الواقع في تراكم صوري (الماغوط) كما عبر الامتداد بنبرة واقعية شبه رومانسية (البياتي) أو عبر تطعيم تفاصيل الواقع بنبرة الحلم (سعدي يوسف) .

طبعا ، هناك محاولات أخرى في هذا المنحى : مسرحة الشعر ، ادخال لغة التداعي الخ . . ، لكن المسألة المركزية التي تؤشر لها مسيرة الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، هي محاولة التقاط اللحظة المعاصرة كمعرفة وكممارسة ، واحداث انقلاب شعري عبر استخدام جميع الاشكال الممكنة . حتى تبدو صورة الحركة الشعرية العربية المعاصرة كبرج بابل ثقافي تختلط فيه القيم الثقافية والشعرية بشكل عجيب . وكأن الشعر يصبح المؤشر الاول لتكسر الحياة العربية في زمن الهزيمة أمام الغرب الراسمالي ، الذي هو في الآن نفسه ، زمن محاولة الخروج من هذه الهزيمة .

لقد بقي الصوت الشعري الفلسطيني خارج هذه العملية التاريخية التي أشرنا اليها بسرعة . لكن كما نرى في تجربة درويش ، حاول أن يلخص المراحل ويحرقها وصولا الى سرحان . هنا يبدأ درويش رحلة البحث عن قصيدته .

سرحان هو رجل واقعي. قام باغتيال روبرت كنيدي ، المرشح للرئاسة الاميركية في ذروة الحملة الانتخابية . الاساسي الذي بقي في الذاكرة ، هو ان سرحان فلسطيني . والقتل له علاقة بالتشرد الفلسطيني . ثم غاب سرحان الواقعي عن الذاكرة والواقع ليولد من جديد كشخصية أدبية متميزة . ومنذ قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » ، وهذه الشخصية تولد من جديد في قصائد درويش ، وتأخذ سمات متعددة ، من « عودة الاسير » الى « الخروج من ساحل المتوسط » وصولا الى « أحمد الزعتر » .

الرمز السرحاني ، سوف يسجل الخروج النهائي في قصيدة درويش من تاريخها القديم ، من غنائيتها واطلاقيتها وملامحها الرومانسية . وسوف يكسر العلاقة الثنائية بين الذات والموضوع ، من اجل أن يرسي مسرحا متعددا . وداخل هذا المسرح سوف يفتح افق الجدل الدائم في قصيدة درويش بين الذاكرة والرؤيا .

ليس هدف هذه الدراسة التاريخ لمسيرة شاعر ، ونمذجة مراحل تطور شعره . انها تهدف اساسا انتقدم قراءة لشعره انطلاقا من قصيدة سرحان . الانطلاق من نص القصيدة من اجل رسم ملمح ممكن لقراءة التجربة الشعرية .

في هـذه القصيدة يرسم درويش اطار مسرحه الشعري . ويحاول التخلص من ثنائية الشاعر ـ الارض او الشاعر ـ القضية او حتى الشاعر ـ الشعر . فتقوم القصيدة باستخدام جميع العناصر التجريبية التي تحفل بها مجموعة « أحبك أو لا أحبك » . انـه يمسك فـي قصيدته عنصرين رئيسيين برزا في مقدماتها : «المزامير» و « عائد الى يافا » .

في « المزامير » يعلو الصوت عبر مخاطبة توحدية بالارض والآخرين . هناك الصوت وهناك الاطار . وبينهما تبدو العلاقة وقد بدات في كسر ثنائيتها عبر اللجوء الى صوت يشبه الصوت الديني ، حيث يختلط التسبيـح الديني بالوحدة الداخلية . وليس عبثا أن تسمي القصائد هذه « مزامير » . (هناك ضرورة لدراسة اثر التـوراة في شعر درويش وفي الصـوت الشعري الفلسطيني بشكل عام) :

« ... وحين سينزل عن قدمي الجنود
سامشي قليلا ..
وحين سيسقط عن ناظري الجنود
اراك ارى قامتي من جديد .
اغنيك أو لا اغنيك
انت الغناء الوحيد ، وانت تغنيني لو
سكت ، وانت السكوتالوحيد »

الثنائية الخارجية التي نلمسها في لهجـة المخاطبة تسقط في السطر الشعري الاخير . هنا تصبح الوحدة بين الذات والموضوع هي الخلفية الوحيدة الممكنة لاقامة علاقـة الشاعر ـ المراة ـ الارض . وعوض ان تشكـل العناصر الخارجية العدو الذي يصارع على الحبيبـة ـ الارض ، فانها تصبح خـارج امكانية العلاقـة معها . ويتحول الصراع الى هامش مستحيـل . فالطرف الآخر لا يستطيع أن يصارع الا على الموت . لكن هـذا التوهج يكشف عن وحدته القاتلة في المزمور الرابع حيث يرتفع الصوت :

« طوبى للصخرة التي تعشق عبوديتها
ولا تختار حرية الريح »

داخل التوحد هناك الوحدة القاتلة . هناك عبودية الوحدة بالارض وتناقضاتها . لكن المسالة الاساسية هي في هذا السير باتجاه الوحدة ، الذي لن يجد امتـداده الحقيقي الا في الهتاف الاخير في قصيدة « عـائد الى يافا » .

في « عائد الى يافا » تبدو الثنائية واضحة منـذ البداية . هو ـ نحن . لكن داخلهذه الثنائية هناك وحدة في مستويين :

المستوى الاول : الذيتعبر عنه علاقة هو ـ الشهيد بالارض :

« وما كان لاجيء
هي الارض لاجئة في جراحه » .

في هذه الصورة ، نكتشف ان هو ـ الشهيـد قد كسر الثنائية . حتى انه يتوحد بنا ، نحن الذين خـارج هذه الوحدة :

« هو الآن يخرج منا
كما تخرج الارض من ليلة ماطرة »

هنا وحدة ما . لكنها وحدة تحافظ على ثنـائية واضحة يؤكدها هذا الفصل الدقيق والتوازيات الدائمة بين هو ونحن .

المستوى الثاني : حيث تأتي الوحدة على شكـل نشيد . لكن هنا تبرز ثنائية من نوع آخر : الشاعر ـ الشعـر :

« لترتفع الآن أذرعة اللاجئين
رياحا .. رياحا .
لتنتشر الآن اسماؤهم
جراحا .. جراحا .
لتنفجر الآن أجسادهم
صباحا .. صباحا .
لتكتشف الارض عنوانها
ونكتشف الارض فينا . »

النشيد الذي يصرخ هنا ، حاملا دعوة التوحـد ! وحدة الارض في الجموع ووحدة الموت فيالاستشهاد ، يبقي على فاصل بين الشاعر وشعره . الشاعر يدعـو بالشعر . اي تبقى القصيدة ، فـي التحليل الاخير ، ضمن ثنائيات تتعـدد وتتدرج . ولن تجري عملية اختراق هذه الثنائيـة وصولا الى القصيدة المتعددة الاصوات الا في سرحان .

سوف نقرأ قصيدة « سرحان » ثلاث قراءات :

القراءة الاولى هي محاولة لمتابعـة القصيدة في **تدرجها** الاولي . اي كما تقدم هي نفسها .

القراءة الثانية هي محاولة لقراءة القصيدة في **بنيتها** . اي محاولة لتقديم تصنيف اولي لعناصر المسرح الذي ترسمه القصيدة .

القراءة الثالثة هي قراءة **لزمـن الفصـل** فـي القصيدة .

ولكن قبل الشروع في هـذه القراءات لا بد من ابداء الملاحظات التالية :

الملاحظة الاولى ، وتتعلق في مسالة التوكيد على اننا نقدم قراءات مختلفة لنص واحد . وهذا يعود في راينا الى سببين رئيسيين :

أ ــ ان العمل الابداعي لا يمكن ان يقرأ من نقطة واحدة . فالنقد . من اجل أن لا يكون مجرد نثر سخيف ومكرر للعمل الادبي ، أو مجرد تفسير « شعري » عبر محاولة تقليد نص ابداعي يدعي نقده ، دون أن يضيف اليه اي جديد ، مطالب بقراءة النص من نقطة مركزية . او من النقطة المركزية التي في النص . أي يقوم النقد باعادة تركيب العمل الابداعي (القصيدة هنا) انطلاقا من نقطة واحدة مركزية . لكن العمل الادبي تحديدا هو عمل متعدد . فهو يحمل في تحديده الادبي امكانية أن يقرأ من اكثر من نقطة مركزية . هذا هو ، في رأينا ، السبب الرئيسي الذي يسمح للادب بالصمود للزمن بعد تغير الظرف الذي يكتب فيه .

ب ــ ان التجربة الادبية الجديدة ، في القصيدة المركبة أو في البناء القصصي الجديد ، لا تزال تبحث بنفسها عن لغتها ومستقبلها . لذلك فان النقد مطالب بأن يبحث في طرائقه عن منهجية جديدة تستشرف أفق المحاولات الابداعية .

الملاحظة الثانية ، وتتعلق بتصنيفنا لهذهالقراءات. القراءة الاولى تحاول أن ترسم القصيدة . والقراءة الثانية هي محاولة للكشف عن بنية القصيدة . فالتجربة الشعرية الجديدة التي تحاول التخلص من الثنائية تتعدد . لكن هذا التعدد محكوم ببناء حقيقي . والا نكون قد خرجنا من شعر ثنائي الى شعر متعدد ولا نكون قد وصلنا الى بنية اسمها القصيدة . هذه القراءة هي التي ستحدد القراءة الثالثة . زمن الفعل . فقصيدة سرحان ، كما سنرى من خلال قراءتها ، تبنى حول الفعل الانساني . حركتها هي حركة هذا الفعل .

قراءة اولى : تدرج القصيدة .

تتدرج القصيدة في طرح مسألتها . انها تطرح **اشكالية لقراءة الواقع انطلاقا من حدث القتل** . وهذا الطرح هو طرح متدرج .

١ ــ في المقطع الاول من القصيدة صوت كأنه النبوءة ، يقيس الهجرة الفلسطينية . لذلك فهو يكثف. كأن الحدث هو **علامة في الزمن** . الحدث الجماعي يشبه الحلم أو الزلزال أو كارثة ما . لذلك فهو سريع ، حلمي، صوره تتقاطع . ننتقل من ضمير المتكلم « أبوابنا البحر » الىالضمير الغائب « الظهور التي استندت » . والسؤال يفترض جوابا غائبا :

« وماذا حدث ؟
انت لا تعرف اليوم » .

الزمن لا وجود له . يختلط الماضي بالمستقبل . كل شيء يتهيأ كما في ولادة نبي من اجل الوصول الى « يرسم قاتله ، ويمزق صورته . ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا » . نصل الى الفعل : القتل . والقتل هو شكل من اشكال الوصول الى الوطن ، الى مرج بن عامر. هنا تأخذ القصيدة شكلها الاخير . هذا التلخيص المكثف للقصيدة هو تلخيص لما تحاول أن تقوله . انه تلخيص لتاريخ كامل . ينبني هـذا المقطع داخل الصورة . والصورة هي صورة غريبة . « يجيئون » **هم** : الضمير للغائب الحاضر ، الذي **لا نرى ملامحه** . « أبوابنا البحر » ، هنا الصورة أبعد من مجرد استعارة للهرب والهجرة . ابوابنا البحر ثم يفاجئنا المطر ثم يفاجئنا الله ثم يفاجئنا القتل . القتل وحده يأخذ سمة التحولات الداخلية ، فحتى الآن كانت جميع التحولات خارجية : الاشيـاء هي التي تتحرك وتتحول . الآن يبدأ القتل بدائيا . رسم صورة القاتل ــ القتيل (السيطرة على الطبيعة بالفن) ثم القتل نفسه ، وبعده يعود الدم الى المكان الذي ينزف فيه . المقطع الاول هو القصيدة بأسرها . مليء بالتوتر لكنه ساكن . الحركة ساكنة في عصفها وكأنها قادمة من أزمنة لا ترى لكن النصمتحرك. النص هو الحركة التي تشبه الحلم . والحركة الوحيدة التي تقال خارج اللازمن هي القتل . يقتل سرحان ثم يكتب . **المضارع** هو الفعل الذي ينهي القصيدة كي يسمح لها بأن تبدأ .

٢ ــ يحاول المقطع الثاني أن يفسر عملية القتل . « سرحان من نسل تذكرة وتربى بمطبخ باخرة » . و « القيد يلد .. » ثم يصرخ كلاما مباشرا وبسيطا : « لماذا اكلتم خضارا مهربا من حقول أريحا » . وولادة سرحان هي المنفى ، القيد ، السجن . لكن المسألة هي في البساطة التي يؤكدها المقطع الثالث : « الشرطي وخادمه الآسيوي » . وسرحان يقيس السماء بأغلاله ، و « الحرس » . هنا يأخذ الفعل ملامحه . لذلك يختلط السرد بحالة التوتر التي تؤشر لها الاغلال التي تقيس السماء . لكن السرد يبقى مجرد انتقاء لملامح وليس بناء لها . فقد تم انجاز الملامح في المقطع الاول . ثم يقطع السرد مرتين : « مضى جيلنا وانقضى » . و « سرحان متهم بالضياع والعدمية » . ثم بلون بالصور : « يأتي الصدى حرسا » .

الملاحظة الرئيسية التي نخرج بها ، هي ان السرد يأتي خارج بناء سردي . يأتي كاستنتاجات تبنى فوق بعضها .

٣ ــ في المقطعين الرابع والخامس يأخذ التاريخ لشخصية سرحان أكثر من منحى :

« ورائحة البن جغرافيا » ، حيث العلاقة الوحيدة هي **العلاقة بالارض** . و « سرحان نقطة دم تفتش عن جثة نزفتها » .

ثم يأتي المنحى الثاني : « أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص » . لكن ربط الصراع ببعده العربي تبقى عملية لا معنى لها خارج الارض : « كريات دمي » .

٤ ــ ثم يأتي قلق الفعل ورفض اللغة . حيثيتأكد

عنصر الرفض لمكونات الايديولوجية المسيطرة ، داخل صرامة ارهابية . هنا تتأسس شخصية سرحان وتأخذ ملامحها الاخيرة في هذا البحث عن « الفرق بين الفزاة وبين الطغاة » . هنا ينفي سرحان الماضي . ينفي اللغة الماضية ليؤسس لغة أخرى . صرامة الارهابي وتوتره هي نقيض الصراخ والحنين الرومانسي . فهو قتيل الحروب وقتيل السلام . لذلك يسكت ويقتل ويخوض حروبه « حربك حربان » وتعود القصيدة الى بدايتها .

قراءة ثانية : بنية القصيدة .

حاولنا في القراءة الاولى ، أن نقرأ تدرج القصيدة ومحاولتها الاستدارة حول نفسها ، والاحاطة بجميع العناصر الاولية . حيث يبدو النص الشعري كغابة مليئة بالاصوات والعناصر . لكن هذا المستوى من القراءة ، وهو ضروري ، لا يقودنا الا الى مزيد من تفتيت عناصر القصيدة . الى وضعها في تفصيليتها هي . لكن هذه التفصيلية تبنى داخل نسق عام . فهذه العناصر يمكن ان تجمع في **ثلاثة انساق** سوف تشكل بنية القصيدة .

١ ــ النبوءة :

يقف الشاعر على مفترق قصيدته ويقول النبوءة. **لكنها نبوءة الماضي** ، الذي يأتي قبل الهجرة وخلالها . لا تحمل انذارا او وعدا . ساكنة ومتوترة . يستعير الشاعر احتمالات اللغة من اجل التكثيف الشديد الذي يقود الى حالة هي مزيج من الحلم والوعي . يعيد الماضي تركيب نفسه في معادلة بسيطة : التاريخ السياسي والتاريخ الشخصي (لذلك سوف تكون شخصية سرحان جزءا من النبرة النبوية في القصيدة) . لكن لا وجود للتاريخ في تفاصيله . تقوم القصيدة بعملية حذف واعية لكل التفاصيل . فالتفاصيل لا ترد الا **كمؤشرات** لحدث كان :

« يجيئون ،
ابوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا اله سوى الله. فاجأنا مطر ورصاص . هنا الارض سجادة ، والحقائب غربة !
يجيئون ،
فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » .
وماذا حدث ؟
أنت لا تعرف اليوم. لا لون . لا صوت . لا طعم »

هذا المقطع الذي يحاول ان يلخص فلسطين ، يقوم بعملية حذف متعمد لجميع التفاصيل . لعبة حذف الماضي واعادة صياغته ضمن وعي حاد ورؤية للحاضر . لا وجود للماضي الا كجزء من حاضر يسحق ويدمر . نبوءة النص تأتي في الماضي ، لا تمتد النبوءة الى المستقبل الا في اللحظة الاخيرة ، حين تحاول ان تستعير من درامية وتوتر القصيدة سكونية النتائج . انها سكونية الموت . فسرحان الذي يقتل ، هو ايضا وبالضرورة سرحان الشهيد . القتل ــ الفعل ، لا يبنى الا داخل موت آخر . هذا هو الوجه الحقيقي للموت الفلسطيني ، لتقديس الشهادة ــ البطولة الى درجة النبوءة .

نعرف في الحاضر . والمعرفة هي معرفة الماضي.
« ونعرف كنا شعوبا »
« ونعرف كنت بلادا »
تقودنا هذه المعرفة المزدوجة الى نتيجة مزدوجة :
« وصرنا حجارة »
« وصرت دخان » .
لكننا :
« ونعرف أشياء أخرى » .
هي الفعل الذي سنقوم به .

المعرفة التي في الحاضر هي معرفة للماضي . لذلك تأخذ أطراف النص شكلا حادا . لا تستدير ولا تسمح للايقاع أو للصورة باستراحة ما . باغنية او ما يشبهها . يندفع النص محكوما بنبوءته الى حذف تفاصيل الماضي من اجل اقامة تفاصيل غير واقعية . يستعير العناصر الطبيعية والنص الديني والمواقف المسرحة ، يكثف الى حد لا يستطيع النص احتماله ، لذلك يفترض هذا الحد من الكثافة تفصيلا آخر . فيرسم النص شخصية سرحان :

بلا ماض . « سرحان من نسل تذكرة ، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس مياهك » .
بلا مستقبل . « سرحان قطرة دم تفتش عن جثة نسيتها » .

لا عائلة له . « ما اسمك ؟
ــ نسيت .
ــ وما اسم ابيك ؟
ــ نسيت .
ــ وأمك ؟
ــ نسيت » .

بلا امل . « وكان يعني : مضى جيلنا وانقضى » .
ضائع . « سرحان يشرب قهوته ويضيع » .
« سرحان متهم بالضياع والعدمية » .
سجين . « يقيس السماء بأغلاله » .
اسير . « وسرحان كان اسير الحروب وكان اسير السلام » .
لا شيء وكل شيء « ولست شريدا ولست شهيدا » .

نلاحظ من هذه الصفات التي تطلق على سرحان ،

ان السمات الشخصية تحمل ازدواجية ما . هناك من جهة **تفاصيل نفي** : انه ينفي الماضي ، ينفي الاب والام والاسم ، ينفي الجيل بأسره ، وينفي وجوده بين النقيضين اللذين يتزاوجان في شخصه ، الشهيد والشريد . وهناك من جهة اخرى **تفاصيل اثبات** : لكن هذه التفاصيل تضمر الى اقصى الحدود : « تربى بمطبخ باخرة » . « يشرب قهوته » . اشارات تكشف دلالتها الرمزية ومنذ القراءة الاولى انها مليئة بالاستعارات الرمزية . هنا نصل الى بطاقة هوية غير شخصية . تقوم القصيدة بعملية محو لجميع سمات البطل . ويتم هذا المحو بشكل منظم ، فلا يترك نفسه للصدفة . القصيدة تقتصد هنا الى ابعد الحدود . تقتصد في الايقاع واللغة . الجملة حادة المقاطع ، والكلمات لا تخضع لأي تكرارية تشكيلية . فتجري عملية استبعاد جميع العناصر التفصيلية من اجل الوصول الى صورة بطل نبوي . فلسطين تصبح هنا اطارا يمزق . لا وجود للحنين . الحنين اتهام والفعل هو الموت . حتى القتل نفسه ، تتم اعادته الى عناصره الاكثر بدائية . كل هذا من اجل الوصول الى السؤال الذي تدور حوله القصيدة بأسرها :

« كيف اعانق ظلي وابقى » .

تنفجر الصورة داخل القصيدة . انها مفتاح لعبة القصيدة بأسرها . هذا النبي – الشهيد – القاتل الذي يتسلح بارهابيته ولا يبحث عن شيء ، لانه لن يجد سوى الموت ، يصوغ معادلة العلاقة الجديدة بالارض .

الصورة الشعرية هي سؤال . وفي السؤال لا جواب . كيف اتوحد بالارض التي تهرب مني وابقى ؟ كيف اموت ولا اموت ؟ والعناق هنا هو اكثر من عناق . انه محاولة تحايل على الموت . لذلك يموت البطل لكنه لا يموت . فهو حين « يفتش عن جثة لا يجد سوى ظله » ، والظل ملتصق بالارض ، والارض تهرب . فالعناق لا يتم الا موتا . في قطرة الدم التي تسيل على مرج بن عامر .

٢ – الارض – اللغة :

الارض ليست معطى كما في السابق . لم تعد مجرد اطار للحنين ولحظة للتواصل الانساني . انها تنفجر في علاقة جدلية مع عنصر ايديولوجي ، يأتي ليشققها بالجروح . لكنها تبقى ملجأ من نوع آخر . انها الآن شكل للفعل . الارض التي لجأت في جراح الشهيد (عائد الى يافا) تصير يدا ورصاصة ولا تحافظ على الثبات . هذا الامتداد الى الفعل هو محصلة جدل بين الارض والعناصر الايديولوجية . لذلك تأخذ القصيدة في مستواها الثاني بعدا جدليا بين طرفين .

نستطيع ان نشير اولا الى وجود طرفين مستقلين ، لا يتداخلان الا في تكسرهما . الارض من حيث هي اطار ، واللغة كشكل انهياري :

« أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص » .

والصراخ لا يقود الا الى السجن :

« ينادين يافا
فيأتي الصدى حرسا » .

لكن الصوت يظل محافظا على شيء من نبرته الرومانسية القديمة ، عبر حنين الى القيم :

« – لماذا اكلتم خضارا مهربة من حقول اريحا ؟
– لماذا شربتم زيوتا مهربة من جراح المسيح ؟ »

هذا البعد الرومانسي يفاجأ بأسئلة الواقع . فيسخر :

« ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي ..
وأرجع (حلم قديم – جديد) »

او ينتشر يأسا :

« ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب ،
ينكمش الماء ويبقى الصدى »

او ينتمي الى وطن ، كل شيء يقوده اليه :

« ورائحة البن جغرافيا » .

يقيم هذا الحنين ، الذي لا يجد امامه غير الاسئلة ، توازيا يوحد الانفعال بالارض والهزيمة . الارض ومفاجآت الهزائم يشكلان خطين متوازيين احدهما يطرح الاسئلة (الارض) والآخر يكتشف الاجوبة بشكل سلبي (اللغة) . ولا يتوحد هذا التوازي الا من خارجه ، حين ينكسر الطرفان فتتداخل المعادلة .

في المستوى الايديولوجي – اللغوي ، ترتفع النبرة الايديولوجية . انها تلتقط اولا الشعار السياسي وتعيد صياغته **كشعار شعري** . والشعار الشعري هذا له تاريخ طويل في شعر درويش . وهو يعود اليه دائما من اجل ان يعطي لقصيدته ورموزه **رجعا** مباشرا . لكن الشعار هنا :

« وما القدس والمدن الضائعة
سوى ناقة تمتطيها البداوة
الى السلطة الجائعة » .

رغم وضوح العلاقة بين عناصره ، يأتي عاريا ويحمل تكسر الواقع . وهذا التكسر لن يبلغ ذروته الا في العلاقة باللغة . يلتقط درويش اللغة ويعمل فيها تكسيرا . يأخذ اكثر الحروف فظاظة . يرصفها خلف بعضها في علاقة **تكسير سهلة** . يرصف الحروف ثم ينتقل مباشرة الى الايديولوجيا السائدة ، الى الاغنية ، ثم يعود الى ادانة اللغة السياسية .

« وتكتب ض.ظ.ق.ص.ع. وتهرب منها . لان
هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها . ضجيج
الفراغ حروف تميزنا عن سوانا – طلعنا عليهم
طلوع المنون – فكانوا هباء وكانوا صدى .
صدى نحن .

... نقصفهم بالحروف السمينة : ض.ظ.ص.
ق.ع. ثم نقول انتصرنا » .

تتعرض اللغة هنا لمحاكمة سياسية محضة . حتى لحظة « تميزنا عن سوانا » تضيع وسط البحث عن النتائج . هذا الهدير السياسي المباشر سوف ينعكس على المستوى الثاني ، الارض ، بشكل مختلف كليا . اللغة تتفكك من خارجها في ضمور دلالاتها وعبثيتها السياسية . اما الارض ـ الوطن فانها تنهار من الداخل.

« بيوت تغير سكانها والنجوم حصى »
« وخمس نوافذ اخرى، وعشر نوافذ أخرى
تغادر حائط » .

في السطر الاول ، يبدو الموقف تقريريا ، الى ان تأتي « والنجوم حصى » لتقوده الى السؤال الكبير الذي يجيب عليه السطر الثاني ، في هذا التفكك الداخلي ، حيث ينهار البناء من داخله . وفي حين يتابع المستوى الاول بحثه عن خواء الدلالة ، ووضعه السياسي المباشر في الدرجة الاولى :

« باسمك حطين تصبح مزرعة للحشيش » .

يأتي المستوى الثاني كي يمتد من هذا التكسر الى اشارتين :

الاولى ، هي التشبث بالارض ـ الوطن :
« ولكنها وطني ،
من الصعب أن تعزلوا عصير الفواكه عن
كريات دمي » .

حيث يريد الفعل أن يتقمص الارض ويدمجها بالجسد .

والثانية ، هي الامتداد من « وحربك حربان » الى « ورائحة البن يد » ، الى الفعل ـ الحركة . فيأتي الفعل كي يقوم ببناء قاعدة لمثلث تنكسر أضلاعه في اختلاطها . لكن قاعدته ، هي الضابط الرئيسي في القصيدة . فالضبط الدرامي ، يأتي من تداخل جميع عناصر القصيدة .

٣ ـ البنية الدرامية في القصيدة :

منذ اللحظة الاولى ترسم القصيدة مسرحها الخاص. تتعدد وتبني ضوابط تعددها . انها تقوم وسط فعل محدد : القتل . والقتل يستنهض الذاكرة والحلم . الماضي والحاضر والمستقبل . القتل هو مؤشر لجميع عناصر الواقع ، حيث يبنى حوله مسرح متكامل . مسرح مأساوي محكوم بنتائجه . لا خيار للبطل ولا خيار للقصيدة . لذلك لا ذروة للقصيدة . لا توجد مسألة واضحة تحتاج الى حل . ولا وجود لصراع بحاجة الى حسم . الصراع والحل يأتيان خارج القصيدة . بعد أن تنتهي ويذهب الدم الى الارض . هنا الفعل بكل تفاصيله الذهنية كذاكرة وحلم ومستقبل ، كتوجه ورؤيا . كمأساة محددة وكنتائج لا حدود لها .

تقوم القصيدة منذ البداية بتحديد ملامح مسرحها. تحذف جميع العناصر الخارجية وتحافظ على الاشارات فقط . المسرح كشكل يتساقط ولا يبقى منه سوى التوتر الدرامي العنيف . لكن ملامحه تأخذ ابعادها في اربع مسائل :

أ ـ البطل :

هناك شخصية رئيسية واحدة هي البطل ـ القاتل ـ الضحية . سرحان يتكلم ويحاور الشعر والشاعر . القصيدة بأسرها تبنى حوله . شخصيته تختزل التفاصيل في الانفعالات . تشير الى بعض التفاصيل حين تستخدمها داخل اللحظة الانفعالية للشخصية. سرحان هو صدى لكل الشخصيات الاخرى. منه وبه نتعرف على الماضي (الام والاب) والمستقبل (الحروب) والفعل (القتل) والتفاصيل (تربى بمطبخ باخرة) . انه جميع الشخصيات دفعة واحدة الى درجة تفقده خصوصيته ، فتصبح شخصيته اطارا ايقاعيا . انه في هذا التواصل الشعري الذي يشير اليه ايقاع القصيدة الخافت. لكن الايقاع هو ايقاع فعل يلخص. لذلك نكتشف ان شخصية سرحان (التاريخية) تنتفي بشكل كامل ، لتحل مكانها ملامح عامة جدا وغامضة جدا . ملامح غير خاصة . انه الفلسطيني ، هكذا تريد القصيدة أن تقول . او الشاعر الفلسطيني ، أو الثورة. ولكن لماذا لا تحتمل الثورة تفاصيلها ؟

ب ـ الحوار المباشر :

في القصيدة مجموعة من الحوارات المباشرة . بعضها يضعنا في أجواء التحقيق :

« ـ ما اسمك ؟
ـ نسيت ... »

وبعضها الآخر يضعنا في أجواء حوار متعاطف . **نحن** نسأل ، وهو يعرف الاجوبة . **هو** يتقمص نبوءة ما ، ويترك **نحن** لخبرتهم ، من أجل اكتشاف الذي اكتشفه **هو** .

« سألناه : سرحان عمّ تساءلت ؟
قال : اذهبوا . فذهبنا
الى الامهات اللواتي تزوجن اعداءنا
وكنّ ينادين شيئا شبيها بأسمائنا
فيأتي الصدى حرسا » .

الحوار هنا يتصل بالفعل . « اذهبوا . فذهبنا » . الحوار هو مجرد اطار شكلي يقوم الفعل بتعبئة فراغاته . الحوار المباشر ليس اذن الا مجرد اطار خارجي ، اطار كشف . لكنه يسمح للقصيدة بأن تأخذ ابعادها وتكشف فروقاتها .

ج ــ الحوار غير المباشر :

يتصل الحوار بالفعل ويشكل اطاره . لكنه أيضا يمتد الى الامتزاج بمستويين متداخلين في القصيدة : الصوت النبوي ــ نبرة الشاعر . لكن النبوءة ــ صوت الشاعر هي صوت يتداخل بالفعل ويتشكل صداه . فترتفع النبرة المأساوية التي تستنتج وتطرح أسئلة :

« أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص
ولست شريدا ولست شهيدا » .

هذا الانتقال من الوصف الخارجي الى الوصف الداخلي هو الجسد الدرامي الذي يكسر الصوت النبوي ــ الشعري في الفعل . هنا ينشأ التوتر الدائم بين الذات والعام . والتوتر داخل الذات بين الفعل والموت . فالاستنتاج ليس جوابا على سؤال يطرح في النص ، لكنه جواب من النص على أسئلة تطرح في خارجه .

د ــ الشخصيات المتعددة :

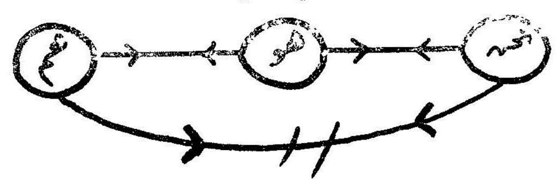
الشخصية الرئيسية تختزل الشخصيات الاخرى لكنها لا تنفيها بشكل مطلق . تحيلها الى رموز . هكذا نستطيع أن نكتشف ثلاث شخصيات مرمزة في القصيدة .

السلطة التي تبرز أساسا في **اللغة** . الماضي بأسره يقف أمامنا شاحبا عبر عملية تكسير واعية لرموزه . لكن القصيدة لا تذهب بعيدا . تضعنا أمام السلطة بنصوصها وعجزها وماضويتها ، وتنحاز لسرحان .

الايديولوجيا المسيطرة ، التي تشكل الاطار المرجعي الثابت في القصيدة . والتي تقول ما يحيلها الى مدانة بشكل مطلق . لكنها تبدو دائما مكشوفة . فالقصيده لا تقوم بأكثر من استعارة أبرز أشكالها الظاهرية ، واعادة صياغته داخل الادانة المباشرة . هنا يتشكل الاطار المرجعي الاساسي في القصيدة . الايصال . أي نقل الواقع . او ما يبدو منه في النسق الايديولوجي وتحطيمه ضمن الاشكالية العامة التي برزت بعد هزيمة حزيران . وهذا الاطار لا يتكىء الا على عنصره الايديولوجي . حتى الايقاع ، فانه يبقى خافتا ، رغم انه يرتفع في بعض المقاطع القليلة .

ــ العلاقة الثلاثية :

هناك ثلاثة أبطال في القصيدة : نحن ــ هو ــ هم . **نحن** تحمل بعض الملامح . انها ضمير البداية . وهي الام والاب والواقع العربي . لكن **هم** غائبة . موجودة في ضمير البداية شبه المجهول ، لكنها لا تحمل أية ملامح . حتى القتيل لا يرى . فقط ترسم صورته وتمزق . يقود هذا النفي الواضح للعدو الى نفي **نحن** ، فيصبح **هو** نقطة التركيز الرئيسية . **هو** تجمع **نحن** و**هم** في حركتهما . في صراعهما وفي صراعها معهما . العدو ينفى سلفا . و**هو** يلخص كل شيء . لكن **هو** ينفى كفرد ، كتفاصيل . **هو** لا وجود له الا في هذه **النحن** شبه الغائبة . هكذا يتحول **هو** الى حركة داخلية . الى ارهاب فردي . يبحث عن نقطة الاتصال بـ **نحن** . التي لن تكون الا عبر الدماء في مرج بن عامر .



ــ الصوت الخارجي :

• هذا النفي المتعمد للعنصرين اللذين يتشكل هو من صراعهما وكطرف فيه ، يقود الى خفوت النبرة الدرامية في القصيدة . غير ان انقاذ هذه الدرامية سوف يأتي من الخارج . صوت آخر يختلط بصوت سرحان حتى يصعب التمييز بين الصوتين . لكنه ليس صوت سرحان . انه صوت يستند الى كل عناصر الحدث في القصيدة . قد يكون الشاعر أو قد يكون الارض أو قد يكون الصوت الجماعي ، أو قد يكون هذه الاصوات جميعا . (سوف يعود درويش في قصيدة « الخروج من ساحل المتوسط » الى استغلال هذا الصوت الى أقصى الحدود والى بنائه بشكل متعدد : الشاعر ، المقبرة ، غزة ، الجماهير .. ، حيث تبنى القصيدة على علاقة هذا الصوت بصوت الشهيد) .

هنا تتوتر القصيدة الى أقصى الحدود . وتصبح العلاقة الثلاثية المفترضة علاقة ثنائية في جوهرها . لكن الطرف الثالث ، **هم** ، يبقى . انه هدف العلاقة الثنائية . العدو الذي يؤسس الصراع داخل **هو ــ نحن** . هنا تقيم القصيدة حيوية من نوع جديد . قدرة على التعدد لا يمكن حصرها . تتلون بالاحتمالات ، وتتسع لتناقضات الواقع .

قراءة ثالثة : زمن الفعل في القصيدة .

تدور قصيدة سرحان حول اطار موضوعي واضح . حول فعل حدث في مكان وزمن محددين . **القتل** الفعل هو حركة في الزمن . لذلك يصبح السؤال الرئيسي في القصيدة ، هو قراءة زمن الفعل الذي تتمحور حوله . وهذا الفعل هو اطار درامية القصيدة . انه بنيتها الداخلية . فمن خلال قراءته ، نكتشف بعدا آخر في القصيدة ، بعدا تفصيليا . لكنه يشكل ، في تفصيليته ، قاعدة للمسار العام في القصيدة .

١ ــ الزمن :

زمن الفعل في القصيدة هو زمن خاص بها . لا علاقة له بالزمن الموضوعي الذي نقرأ حركته التاريخية واقعيا . هنا تجري عملية استخدام الزمن بشكل آخر .

لذلك يتكثف ويلخص ويتبلور حول لحظة واحدة سوف تكررها القصيدة وبصيغ مختلفة .

نلاحظ أولا ان القصيدة تبنى على حركة الفعل . الجملة تبدأ بالفعل او تتركب حوله. تستخدم هذه الجملة الفعلية ، الافعال في ثلاثة ازمنة : المضارع . الماضي . الامر .

المضارع هو اكثر الافعال استخداما . انه يتشكل في ثلاثة مستويات :

أ ــ في المستوى النبوي : حيث تفتح القصيدة به : « يجيئون . أبوابنا البحر » .

ب ــ في الفعل نفسه : « ويسكت سرحان . يشرب قهوته ويضيع . ويرسم خارطة لا حدود لها . ويقيس الحدود بأغلاله » .

يأخذ الفعل صيغة المضارع . يوحي هذا المضارع الثابت في الفعل وكأن الفعل يحدث الآن ، أو سيحدث الآن . أي انه يتأرجح بين الحاضر والمستقبل .

ج ــ في الحوار : يجري الحوار المباشر وغير المباشر في المضارع احيانا . وهذا يعطيه جوا من الثبات في الزمن . سوف يكسر الفعل المضارع ، الذي يشكل اساس بنية الفعل في القصيدة في زمنين آخرين :

١ ــ الماضي : حيث يلعب الفعل الماضي دورا كبيرا في القصيدة في مستوى اطارها المرجعي الايديولوجيا ــ اللغة : « أكلت شربت ونمت حلمت كثيرا » . يلعب الماضي المرجعي هذا دورا في احداث حوار داخلي في القصيدة . وفي مستوى **الحوار** ، حيث يأتي الماضي ليكشف ابعادا تفصيلية تتعلق بشخصية سرحان ، وابعادا ايديولوجية تتعلق بالتوتر الزمني الذي يحدثه الفعل .

٢ ــ الامر : الذي لا يبرز في القصيدة الا في مستواها النبوي الاول ، كي يكشف دلالات زمن المضارع :

« فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » .

هنا يلغي الامر الزمن . المضارع هو لهجة للنبوءة وليس مؤشرا للحاضر .

يشير استخدام الفعل في القصيدة ، والذي يتركز اساسا في المضارع ، الى حقيقة ساطعة . القصيدة لا زمن لها . انها عبر الغاء التفاصيل واستخدامها فقط من اجل ابراز شخصية سرحان الاسطورية ، ودفعها الى الفعل : القتل . تقوم عمليا بالغاء الزمن الداخلي . لذلك تتعرض دراميتها لمظهر حقيقي هو السقوط في الثبات . فالعلاقات التي بنتها القصيدة ، تبدو وكأنها تتجمد في الذاكرة . فيأتي الصوت الخارجي ليعطي هذه الذاكرة دفعا الى الحوار والاطر المتعددة . هكذا يصبح الزمن مؤشرا للفعل . انه زمن اسطوري . الفعل وحده هو الذي يخفف من أسطوريته ويضعه في سياق تاريخي . هذه المسافة الطويلة التي يقطعها سرحان من أجل الوصول الى تاريخيته تفترض فعلا خاصا : القتل . حيث يفتح الارهاب بابا للدخول الى مرج بن عامر . أي حيث يحاول الشعر ان يلخص الواقع في توجهاته .

٢ ــ الصورة :

تتداخل الصوره بالفعل . حتى تبدو قراءة القصيدة وكأنها قراءة للتداخل الدائم في حركة الصور . الصورة تبنى على الفعل . لا وجود للصورة التي تصف . حتى الوصف الخارجي يلغى بشكل شبه كامل ، لتجد القصيدة نفسها امام الحركة . لكن الفعل ــ الزمن الذي لا يتحرك ويضع نفسه خارج الزمن الموضوعي ، يقود الى **زمن تراكمي** . فتأتي الصور اطارا داخليا للتراكم هذا . الماضي والحاضر والمستقبل تندمج وترسل في اطار صوري . فتصبح قراءة القصيدة وكأنها متابعة للصور التي فيها . ولا ينكسر المدى الصوري حتى في المرجع الايديولوجي . هنا فقط ، تصبح الصورة مباشرة ولها مدلول واضح وآحادي . اما في بقية مستويات القصيدة، فان الصورة ــ الفعل هي التوتر الداخلي الذي يبني لوحة سرحان .

يقود هذا الى استنتاج أولي . فالقصيدة تقوم غالبا بالغاء الصورة كوحدة ، تستخدم الصورة ــ الاطار كعلاقة بين اطراف متعددة ، ثم تقوم بالغائها كوحدة مستقلة وتدمجها بالرمز الاسطوري السرحاني . الصورة في علاقاتها هي رمز . انها لا تعبر عن عناصرها . تأخذ العناصر وتكشف علاقاتها باتجاه ترميزها . لكن الرمز لا يلغي العلاقات ، بل يمضي بها الى نهاياتها داخل نسق القصيدة . غير ان هذه الصورة ــ الرمز تبقى وعاء للفعل . وتصبح بهذا المعنى قاعدة القصيدة . الصور تتحرك في جميع الاتجاهات مجسدة زمن الفعل في عناصر الواقع .

لا يلغي هذان الاستنتاجان تدرج الصورة . فهذه القاعدة العامة لتركيب الصورة في القصيدة ، تسمح للصورة بأن تأخذ جميع تدرجاتها .

أ ــ التجريد :

« كيف أعانق ظلي وأبقى » (١)

« وخط الطباشير لا يكسر المطر المقبلا » (٢)

ما هي علاقة العناق بالظل في (١) وما هي علاقة الطباشير بالمطر في (٢) ؟

الاستنتاج الاولي من قراءة هذا النمط من الصورة ، قد يقودنا الى اعتبار الصورة تجريدا محضا . رغم اننا في (١) العناق والظل ، قد نكتشف عناصر علاقة بعيدة مفقودة في (٢) بشكل كامل .

لكن التجريد يكشف عن وظيفته الرمزية . « اعانق ظلي وابقى » يجب أن تقرأ داخل القصيدة بأسرها .

داخل هجرة سرحان الدائمة وتوقه الى بقاء هويته المهددة دائما بالضياع . و « خط الطباشير لا يكسر المطر المقبلا » يجب أن نقرا داخل ارادة البقاء التي ستمحو الاطر التي رسمها العدو . كذلك سوف نلاحظ ان الصورة تتاسس حول الفعل . السؤال في (١) يطرح بين فعلين : أعانق وابقى . والعلاقة في الصورة (٢) تبنى بالفعل . الطباشير ـ يكسر ـ المطر ، في حالة النفي .

يأخذ التجريد معاني اكثر رمزية عندما يصوغ شعار الاهتمام بالارض . « ورائحة البن جغرافيا » و « رائحة البن يد » . الارض ـ جغرافيا . الارض ـ يد . الفعل (اليد) هو الذي يبني علاقة البن بالوطن ويحيله الى رمز له .

ب ـ الاستعارة :

حيث تأتي غالبا في بناء المرجع الايديولوجي للقصيدة . هنا تبدو الصورة اكثر وضوحا :

« وما القدس والمدن الضائعة
سوى ناقة تمتطيها البداوة
الى السلطة الجائعة » (١)
« جراحك مطبعة للبلاغات والتوصيات » (٢)

هنا في (١) تبدو عناصر الربط واضحة . انها ترتبط افقيا في مستوى العلاقات الفعلية .

القدس ـ المدن الضائعة
الناقة ـ البداوة
السلطة ـ الجائعة .

لكن هذا الارتباط الافقي لا يسمح ببناء الصورة . فتأتي الاستعارة المرجعية عموديا وافقيا : القدس ـ البداوة ـ ناقة ـ السلطة ـ الجائعة .
اما في (٢) فان استعارة المطبعة للجراح تأتي بشكل مباشر من المرجع الايديولوجي .

ج ـ التشبيه :

« من الصعب ان تجدوا فارقا واحدا
بين حقل الذرة
وتجاعيد كفي » .

هنا الصورة واضحة وشفافة . الحقول تشبه تجاعيد الكف . اليد تمتد في الارض . يتوظف هذا الوضوح التشبيهي في القصيدة . « رائحة البن يد » ، واليد ترسم صورة القاتل وتقتله .

د ـ الترابط :

« وما الفرق بين الحجارة والشهداء
وما الفرق بين الغزاة وبين الطغاة » .

تأخذ الصورة التشبيهية منحى آخر . الحجارة تشبه الشهداء والغزاة يشبهون الطغاة . لكن الربط بالسؤال ، يعطي الصورة توترا خاصا . السؤال هنا هو الصوت الخارجي الذي يوحد درامية القصيدة ويعطيها التعدد في أبعادها .

٣ ـ الايقاع :

زمن الفعل يخلق ايقاعه الخاص . ايقاع القصيدة ليس خارجها . ليس في العروض او التفعيلة التي تبنى عليها . انه يقع اساسا في الفعل . الفعل يخلق ايقاعه وزمن القصيدة هو بنيتها الايقاعية .

الايقاع اذن يحاول الخروج من الزمن الايقاعي القديم . يحاول أن يؤسس اشكاليته الخاصة . يستعين بالقافية وبالاشكال الغنائية ، لكنه أولا ايقاع داخلي . لذلك فهو اساسا وانسجاما مع بنية القصيدة . يستعين بالايقاع المرسل . القافية الخارجية ثانوية جدا . فالاساسي هو خلق **وحدات ايقاعية** .

تشير قراءة ايقاع القصيدة الى اربع ملاحظات :

أ ـ الايقاع المرسل : الذي يستند أولا الى المستوى الاسطوري والنبوي والى الفعل . حيث لا زمن . يختلط الماضي بالحاضر بالمستقبل . فتصبح الجملة الايقاعية قصيرة ومكثفة وتستدير داخل مقطع واحد . والاستدارة داخلية . تأتي من تراكم الصور داخل الافعال . لذلك يبدو الايقاع متوترا وساكنا في آن . يتوتر من خلال جمله القصيرة ويسكن من خلال عدم لجوئه الى القافية المباشرة . سوف تنسحب هذه البنية الايقاعية على أغلب مقاطع القصيدة . لكن الحوار والايقاع الدرامي سوف يفرضان تنويعات عليها .

ب ـ التكرار : يأخذ التكرار في الكثير من المقاطع دلالة ايقاعية . انه يريد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تتشظى الى مئات اللحظات . انه لا يضيف . بل يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحركة . يبقي القصيدة في زمن واحد ، لكنه يحرك هذا الزمن بأشكال متعددة :

« وماكان حبا
قيود تلد
سجون تلد
مناف تلد
وما كان حبا » .

او التقاط لحظة « ورائحة البن » وتكرارها . ويبرز التكرار وظيفيا بشكل ايقاعي في مقطع :

« ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه ، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ
منقار طائر .
وتزرع قطرة دم
بمرج بن عامر » .

يلغي هذا التكرار الايقاعي زمن القصيدة ويضعها داخل رمزها . وبهذا يجري التأكيد ايضا على جميع عناصرها .

ج ــ الايقاع الغنائي : سرحان يغني غناء حزينا وبطيئا . وهو في غنائه يصل الى لحظة بالغة الصفاء في هذا المقطع :

« وسرحان
ما قال جرحي قنديل زيت وما قال
صدري شباك بيت وما قال
جلدي سجادة للوطن
وما قال شيئا » .

هنا يستخدم الكثير من امكانيات الايقاع في الجملة الشعرية . **التكرار** الذي يمدّ السطر الاول في الاسطر التي تليه ، والقافية التي تحدث ايقاعا داخليا في المقطع **والخاتمة الايقاعية** التي تفتح المقطع على المقطع الذي يليه .

د ــ استخدام القافية : يجري التنويع في استخدام القافية ، رغم ان هذه القصيدة هي احدى اكثر قصائد درويش اقتصادا في استخدامها . هناك القافية التي تختتم المقاطع ، وهناك القافية داخل الجملة الشعرية الواحدة ، وهناك الاستخدام شبه التقليدي للقافية ، حيث تختتم السطر الشعري :

« يدان تقولان شيئا وتنطفئان
ونعرف كنا شعوبا وصرنا حجارة
ونعرف كنت بلادا وصرت دخان » .

وهناك استخدام التقفية النهائية للمقطع ، ولكن يترك السطر الاخير مفتوحا .

« وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة
يعانق سائحة والطريق بعيد عن القدس والناصرة
وسرحان متهم بالضياع وبالعدمية » .

يساهم هذا الاستخدام المتعدد للايقاع في مسرحة القصيدة . ويعطي للفعل امكانيات التعدد .

المسار السرحاني

تقودنا قراءة قصيدة « سرحان » الى نتيجة اولية بالغة الاهمية . فهذه القصيدة التي تتمحور حول الفعل وتعطي ملامح غامضة لبطل اسطوري ، تقدم في الشعر العربي المعاصر اضافة داخل مسار بلورة الرمز انطلاقا من الرمز التاريخي . هنا **يأخذ الرمز عنصره الواقعي** ويمسرح . لكن لا يجري الخروج عليه . ملامح سرحان سوف تحكم مسار شعر درويش حتى « كان ما سوف يكون » . وسوف تكون قصيدة « الارض » استثناء يؤكد القاعدة . البطل ملموس ومستحيل . **في شخصه يتوحد العام بالخاص بشكل مطلق** . تفاصيله هي عناصر واقعية مرمزة **في الفعل** . أطره خالية من تفاصيل الحياة اليومية الا في الحدود الدنيا .

وسوف يصل البطل السرحاني الى نموذجه الاكمل في « أحمد الزعتر » . هنا **توظف جميع التفاصيل من** أجل بناء وجه لا ملامح له . ملامحه هي الفعل واسقاطات ثقافية ــ ايديولوجية . رموزه جميع عناصر التاريخ العربي المعاصر .

« احمد الزعتر » ليست قصيدة التفاصيل في ملحمة تل الزعتر . انها قصيدة **الوعي الحاد** بترابط القتال بالايديولوجيا . انها التاريخ مجسدا في شخص . يولد احمد كما ولد سرحان :

« عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده امه الا دقائق
في اناء الموز
وانسحبت » .

يولد احمد الزعتر ويقاتل في المخيم باسم العرب . لا تكسره التفاصيل ولكن تكسره المياه :

« سائرا بين التفاصيل فاتكات على مياه فانكسرت » .

ويلخص تاريخ الطغاة :

« ومن المحيط الى الخليج من الخليج الى المحيط
كانوا يعدّون الرماح » .

وحد المتفرد البحر المستقبل :

« ان التشابه للرمال وانت للازرق » .

لكنه يمتد في صوته العاصف ليكتشف اللحن الآسيوي . فيهتف بنبرة كمبودية :

« جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ
كي يلغي العواصم » .
وتكتمل الدائرة .

القتل في سرحان ، والموت الذي يبشر بالفلاحين في احمد الزعتر . ويكون سرحان ، هو النشيد الفلسطيني . يرى الافق ، يمسك سلاحا ، يعبر في فرديته عن جماعية يبحث عنها ، يدين الايديولوجيا المسيطرة ، ينكسر ، يعلن موته ، ويفتح ذراعيه لاستقبال الذين سوف يلغون العواصم (*) .

بيروت

(*) فصل من كتاب نقدي يصدر قريبا للكاتب .

دمٌ في الحروف

بيان الصفدي

— ١ —

هو الوطن العربي القتيل
يجيء من الدم ،
رايته في الرمال تضيء ،
هم الشهداء يجيئون من حلكة الليل ،
يبتردون من النار في ضفة النهر ،
تطلع في هجعة الليل صورتهم قمراً من دم ،
هل رأيتم دماء تضيء ،
وتأخذ شكل بلاد نحددها بالشهاده ؟!

— ٢ —

هي الحرب من أول الصرخات تهبّ ،
وتعركنا كالرحى بالثفال ،
ندور على فتحة الجرح ،
تمتد فينا البلاد ،
تضيق بنا ،
فنهز الجدار ،
ــ الى اين تذهب ؟
ــ تلك بلاد أراها !
ــ سيغمرك الصمت
ــ لا صمت يغمر حنجرة للقتيل ...
ولا صمت يبقى !

لعل الهدوء سيأتي بعاصفة أو نشور ،
لعل الهدوء محاولة للتمزق ،
آخر خيط من النور يسري ،
وتنشقّ هذي السماء عن الوعد ،
تنشقّ أرض المحبين ،
لا تنكروا من مضى وقضى ،
من يعود على جبل ،
زاده النار والعبق الجبلي ،
أيار شقة البلل الجبلي أضيئي !
دم يرسم الخطوات ،
دم يكتب الصفحات ،
دم في الحروف .. وفي الاسئله !

— ٣ —

دم في الزوايا ،
دم في العيون .. وفي الرمل ..
عبر الشوارع ...
هذي عيون صغار بلادي ترفّ على الارض
من خوفها ،
صغار بلادي ترفّ على الارض دمعتهم ،
تلعن المذبحه !

— ٤ —

بلادي التي في الحشا والسواد
ــ سواد العيون ــ سلاما ،
سلاما دم الشهداء ،
سلاما بنادق أهلي الجديدة مشروعة ،
والحراب تشقّ الصباح ،
وتبقر بطن الجبال البليلة بالدم ،
هنا .. كفن في الجبال ،
الجبال هنا غابة من رجال ،
شهيد على غابة من رجال ،
وبوركت تبدأ يا وطني من مقابر أهلي ،
وتبسم فوق الشواهد والاضرحه !

بغداد

قصة قصيرة

للعصفور بيت للسمكة بيت

قصة بقلم
رسمي ابو علي

عندما التقيت بها في بداية ذلك الصيف كانت قد تلقت لتوها ضربة من ذلك النوع من الضربات القاصمة الذي يستحق بجدارة لقب « ضربة العمر » . اذ نبذها الرجل الذي أحبته ورعته و ... صرفت عليه والتحق بامرأة أخرى . وكذلك كان حالي : اذ تخلت عني المرأة التي أحببتها سنوات طويلة من عمري وعشقت رجلا آخر .

رأيتها ذات صباح في احد المكاتب وكانت تحاول جاهدة أن تتصل بأحدهم تليفونيا ، كانت تعابير وجهها فظة فاسية ، وكذلك كانت حركاتها ـ وكان اصرارها على الاتصال المرة تلو الاخرى يضاعف من مجال النفور الذي تنشره حولها ـ لقد كرهتها مافي ذلك شك ، وتمنيت صفعها لانني أعتقد انه ما من شيء في العالم ، سواء أكان مصيبة أم كارثة ، جدير بأن يضعنا في دائرة الفظاظة : لقد لاحت لي الفظاظة ومشتقاتها على الدوام صرخة حقيرة في وجه هذا التماسك الحزين النبيل .

كان عليّ أن أتلفن لشخص ما ، فاضطررت الى الاقتراب منها وأنا أطلب منها بأدب مقهور اذا كانت تسمح لي باستعمال التلفون . وعندما فتحت فمها لتجيب غمرتني رائحة الخمر الكريهة ، فأسرعت باغلاق التلفون بحركة غير متوقعة وأنا أسرع بالخروج فيما كانت تنظر اليّ بدهشة وفضول ..

* * *

أخذت تحوم حولي ، ولا يعرف الا الشيطان كيف عرفت من انا وأين مكتبي ـ كانت تهبّ فجأة كريح شريرة وتقتحم غرفتي دون أن تقرع جرسا أو بابا ، وما أكاد أرفع رأسي حتى أراها بكامل قامتها الطويلة المتينة : امرأة فظة تخيلتها قادمة من تاريخ قام على الاجتياح وسفك الدماء .

كانت تأخذ طريقها دون كلام الى أقرب كرسي وتضع ساقا على ساق وابتسامتها المستفزة تتراقص على شفتيها الدسمتين ، ثم تمد يدها الى حقيبتها الجلدية القديمة وتتناول علبة سجايرها وتشعل واحدة دون أن تفارق وجهها تلك الابتسامة التي كانت تشعل كل شياطين الشر في رأسي .

ماذا كانت تريد ؟

وعندما تنتهي من تدخين بضعة سجاير مع فنجان القهوة كانت تتجه مباشرة الى طاولتي وتضع يديها الاثنتين على الطاولة وتنحني عليّ كاشفة عن ثديين لا شك في صلابتهما وجمالهما . وبعد أن تتأكد انني نظرت جيدا اليهما تستقيم ثانية ثم تعود الى كرسيها وابتسامتها الهازئة تتسع وتتسع ..

ثم .. وكأنها كانت تقوم بطقس لا محيد عنه ، كانت تفتعل أي شيء لتنحني باتجاه أرض الغرفة انحناءة كاملة ، كاشفة عن مؤخرة أخاذة باستدارتها وصلابتها ،

وعندما تتيقن انها قامت بطقسها المجنون كاملا كانت تفزّ فجأة وتتجه الى الباب دونما كلمة ، تاركة اياي مرفوع اليدين بحركة ارادية ، كأنما اريد أن أسألها عن شيء لن تجيب عليه أبدا .

ماذا تريد ؟ ماذا تريد ؟

ماذا تريدين ؟ سألتها ونحن نأكل في ذلك المطعم القبيح بكراسيه البنية الفامقة التي تبعث الكآبة والوحشة ..

ماذا تريدين ؟ لم تجب وانما كرعت كأس العرق الصافي دفعة واحدة وطلبت المزيد . قلت لها بأنها شربت ليترا كاملا حتى الآن ، وانه يحسن ان تتوقف . كنّست اعتراضي بحركة من يدها ثم دقت يديها وطلبت من النادل ليترا آخر وهي تقول لي :

ـ سنشربه معا هذه المرة . يجب أن تتعلم كيف تشرب العرق دون ماء .

قلت لها بأنني غير متعود على هذا وانني أصلا لا أحب العرق لا صافيا ولا مكسورا .

فقالت هذا غير مهم ، ستشرب والا عملت فضيحة حقيقية .

قلت : سأشرب . نعم سأشرب ولكن بشيء من الماء .

فوافقت بحركة ملوكية ولكنها قالت :

ـ هذه المرة فقط وفي المرة القادمة سنشرب دون ماء ، والا كيف تقول لي ان امراتك قد هجرتك ؟

وختمت كلامها بحكمة بليغة خلاصتها ان الذي لا يشرب العرق دون كسر هو رجل لم تهجره امراة قط .

شربنا وشربنا وتحدثنا وشربنا . وتهاوت بعض الجدران ، وأخذ قلبي يرق وانفجرت في صدري الاغنيات ، فقلت لها : أحبك ! وصفقت فحضر النادل وطلبت منه كأسين جديدتين وشددت عليه أن تكونا كاملتي النظافة واللمعان ، وهي تنظر اليّ راضية حزينة . وصببت العرق حتى الحافة ، وقلت : سنشرب منذ الآن عرقا صافيا نخب عذابك وعذابي ! وشربنا بنهم ثم شربنا وقلت لها : أحبك واشتهيك واريدك أن تقيمي في جرحي ولا تبرحيه ! فابتسمت بحزن وسالت دموعها . آه لو لم نكن في محل عام لتذوقت دموعك يا حبي قطرة فقطرة . . قطرة فقطرة .. قطرة فقطرة ...

* * *

آه ماذا قلت حتى غضبت ؟ أية حماقة ارتكبت لتدلق ابريق الماء الفخاري على رأسي وتصفق الباب بعنف وتفرقع خطواتها نازلة على الدرج ؟

* * *

فلتذهب الى الجحيم .. هل تحاربني بجنونها ؟ اذا كان الامر كذلك فلنر . وأمرت جنوني أن ينطلق واخذت بخيالي أسدد لها طعنات قاتلة وكنت واثقا انها ستصيبها .

وصرت أبرد من الصقيع وأشد لؤما من اللؤم نفسه . أيتها العاهرة تلعبين لعبة القسوة والشفقة . سنرى اذا كنت تجيدينها حتى النهاية .

عادت وقالت : اريد ان اعيش معك . سألتها : لماذا ؟ قالت : لانني لا أجد مكانا انام فيه . هل أصدقها ؟ لم أصدقها ، ولكن لي قلبا أرقّ من قلب عاهرة حقيقية عندما التقي انسانا لا بيت له . فليكن . قلت لها : ولكنني لا اريد اية متاعب . هل تفهمين هذا ؟ لا اريد أية مشاكل لان لديّ من المشاكل ما يكفيني . قالت : لا أفهم . قلت لها : بل تفهمين . تستطيعين الاقامة فترة قصيرة حتى تدبري أمورك .. وخلال هذه الفترة لا أريد أية مشاكل . (ثم ، فان اقامتك لا ترتب عليك أية حقوق أدبية نحوي) !

لا تريد اية مشاكل ؟! يا للغرور . كيف ؟ وانت نفسك قد استضفت مشكلة ، وها هي المشاكل تبدأ من الليلة الاولى : شربنا وشربنا وتحدثنا . كلا . لم نتحدث. كان كل منا يحدث نفسه ـ يفرغ مونولوجه الطويل . وعندما تعبت من كل شيء نهضت لانام . قالت : لست تعبة . نم اذا شئت . وأما أنا فسأكمل سهرتي عند صاحبك . صاحبي من ؟ سألتها . صاحبك الذي في الدور الثالث . غريب ! ومن اين عرفته ؟ سألتها . قابلته على الدرج ظهر اليوم وكان لطيفا . عن اذنك ... وخرجت وصفقت الباب بصوت مدو ايقظ حتما كل من في البناية .

* * *

وضعت راسي على الوسادة وأنا أستمتع بذلك الشعور القديم الذي كدت انساه : شعور من يعرف ان امراة ما تنام مع رجل آخر لتجرحه الجرح الحقيقي الذي لا تقدر عليه الا امراة حقيقية .

كنت ارتجف وانا اضع راسي كطفل على وسادتي منتظرا عودتها . غفوت وحلمت ، ومرّ وقت طويل ، ثم سمعت صوت المفتاح يصر في سكرّة الباب .. ما اعذب هذا الصوت .. ما أعذب تلك اللحظة التي تدس فيها امراة المفتاح في باب غرفتك .. خطر ببالي أن اتظاهر بالنوم ، ولكنني كنت قد تجاوزت زمن التظاهر بأي شيء . دخلت مترددة ثم خلعت ملابسها واندست في فراشها ، وعندما نظرت اليّ كنت مفتوح العينين أنظر اليها بلطف ومحبة كأنني أباركها ثم غفوت .



سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح

بقلم
اسماعيل فهد اسماعيل

● مدخل : (*)

قرن وربع لا غير .. هو عمر تجربتنا العربية في ميدان المسرح ، بيد ان هذا العمر القصير تاريخيا هو من جانب آخر غني بتعدد تجاربه ، وتنوع الميادين التي ضرب فيها .

ونظرة خاطفة على تاريخ مسرحنا العربي تقودنا الى استنتاج مفاده ان من بين أهم العقبات التي عاناها وما زال يعانيها مسرحنا وجود هوة عميقة وواسعة بين المسرح العربي من جهة ، والانسان العربي من جهة اخرى ، خاصة وان الغالبية العظمى من الجهود التي بذلت من أجل ردم هذه الهوة لا تزال في مجال التجريب، ولم تنجح بعد في تجاوز حقيقي لهذه العقبة .

ولقد تعددت الاجتهادات في محاولة تفسير ظاهرة عدم اقبال الانسان العربي - وبالشكل المرتجى - على المسرح ، فالبعض يؤولها بأن تراثنا الادبي والفكري خال من شيء اسمه المسرح ، بالمعنى الدقيق للكلمة .

والبعض يقول : ان الانسان العربي عاطفي بطبعه ، ميال الى الطرب والغناء ، وبالتالي فهو غير ميال لالزام نفسه بمشاهدة أعمال مسرحية جادة .

وآخرون يلقون بالتبعية على المتاجرين بالفن، وفريق رابع يحمّل أجهزة الاعلام الرسمية مسؤولية افساد الذوق العام للجمهور .

وبعد ... فان لكل رأي من هذه الآراء جانبه الصائب ، ولسعد الله ونوس - أيضا - رأيه : « ما اريد أن أقوله هو اننا لن ننجح الا اذا وجدنا شكلا ، او صيغة من صيغ الفرجة تتضمن نقدا للاشكال المسرحية الاوروبية ... » (١) .

وفي مكان آخر يضيف : « الحل يحتاج الى تجريب مستمر . وعمل مستمر ... عمل نقدي للاشكال المسرحية القائمة » (٢) .

هل نستنتج من هذا ان الذي يهمّ سعد الله ونوس من العرض المسرحي كوسيلة اتصال مع الجمهور هو شكل العرض بحد ذاته ؟

يجيب سعد الله ونوس على هذا السؤال في معرض حديثه عن تجربة المخرج المغربي « الطيب الصديقي » قائلا : « شهدنا الطيب الصديقي في مهرجان دمشق... وقد بهرنا بالشكل الذي قدمه ، حتى لقد نسينا المضمون ... بهرنا لدرجة ان متفرجا واحدا لم يتوقف ليسأل نفسه : ماذا يريد هذا الرجل أن يقول ؟... ان تجربة الطيب الصديقي محاولة هامة بلا شك ، ولكن يجب ان لا ننسى أيضا مضمون هذه المحاولة » (٣) .

هذه الكلمات قالها سعد الله ونوس عام ١٩٧٧ . بيد ان تجربته مع المسرح تمتد لسنوات كثيرة أسبق . بدأت منذ عام ١٩٦٢ ، وما زالت مستمرة حتى الآن .

والمتتبع لاعمال سعد الله ونوس المسرحية يجد ان تجربته ذات شقين :

الشق الاول : ويتصل بكل ما له صلة بالمضمون . ومدى قدرته على تطويره وتعميقه . بناء على تكامل تجربته الثقافية الفكرية ونضوجها .

الشق الثاني : ويخص الشكل ، وكل ما يستطيع ان يخدم عملية التواصل بين الجمهور المتواجد في الصالة من جهة ، وبين الممثل الحاضر على خشبة المسرح من جهة أخرى .

ولعل قضية الشكل لم تطرح نفسها على سعد الله ونوس وبالالحاح الذي هي عليه الآن قبل أن يصادفه كمّ من التغير النوعي ... الجذري في مضامينه .

وبصدد هذا الموضوع بالذات يقول سعدالله ونوس : « كنت أكتب مسرحيات للقراءة ... وظللت فترة طويلة

(*) يهدف هذا البحث الى استعراض الاعمال المسرحية لسعد الله ونوس ما بين عامي ١٩٦٣ - ١٩٦٨ .

(١) الهلال - ابريل ١٩٧٧ - صفحة ١٨٢ « حديث من اعداد الاستاذ فؤاد دوارة » .

(٢) المصدر السابق - صفحة ١٨٣ .

(٣) المصدر السابق - صفحة ١٨٣ .

أكتب مسرحيات وليس في ذهني أي تصـور لخشبة المسرح ... ولم يبدأ اشتغالي الحقيقي بالمسرح الا بعـد ذهابي الى فرنسا للدراسة » (٤) .

ولان تغيره النوعي سبق تغيره من حيث الشكـل اقتضت الحاجـة ـ هنا ـ أن نبحث في أسباب التغير الاول « النوعي » باذلين جهدنا من أجل أن نتتبع بداياته، وكيفية تناميه ، بدءا من أعماله الاولى ، وانتهاء بأول عمل هام حدد مساره المسرحي الذي اشتهر به ، ونعني بـه « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » .

● حول المضامين :

وانت تطالع اعمال سعدالله ونوس الاولى ـ وتتمثل في المسرحيات القصيرة والطويلة التي الفها ما بين عـام ١٩٦٣ وعام ١٩٦٥ ـ (★) لا تستطيع الا ان تعترف بتأثره بالفكر والادب الوجوديين بشكل أو بآخر . ولا أن تنكر تأثره بأونيل وبيكيت، انما ليس بالشكل المباشر الواضح ، اذ انه وفق في أن يضفي على التجارب التي عالجها الثوب المحلي الى حد ما ، اضافة الـى نفسه الخاص الـذي نفثه فيها .

ذاك الثوب وهذا النفس يبشران ـ بشكل واضح ـ بميلاد كاتب مسرحي واعد .

وعلى العموم ، فان مسرحياته الاولى ـ وهي ذهنية قبل أن تكون اجتماعية واقعية ـ تمثل غربـة المثقف غير المنتمي ، وتناقش مسألة احساسه بوحـدته ، وتطرح همومه ومعاناته ، اضافة الى طموحاته ، كل هذا يأتـي مدعما بالامل المبشر في التغيير والتجـاوز ، لكننا في الوقت ذاته لا يمكن أن نغفل ان النمط الفردي في العمل هو السمة المميزة لشخوصه في تلك الفترة .

« كان الانسان الفرد على حدة ، بصراعاته الداخلية ومعاناته ووحدته ، هو بطل هذه الاعمال ، وهو انسـان محاصر ومطارد ومحكوم عليه ... » (٥) ، غريب عـلى مجتمعه ، وعلى نفسه في أحيان كثيرة . هذه الغربة أدت بالكثير من ممارساته ومواقفه أن تكون سلبية ، عدا شيء من اضاءة المستقبل أخذت تظهر من خلال السطور الاخيرة في مرحلة متأخرة من الفترة التي حددها هـذا البحث الموجز « بقصد دراستها » ، وتشتمل هذه المرحلة على الاعمال المسرحية التالية :

١ ـ لعبة الدبابيس « مسرحية قصيرة »
٢ ـ الجراد « مسرحية قصيرة »
٣ ـ المقهى الزجاجي « مسرحية قصيرة »
٤ ـ جثة على الرصيف « مسرحية قصيرة »
٥ ـ حكاية جوقةالتماثيل « مسرحية طويلة »

بعد مسرحية « حكاية جوقـة التماثيل » وبالذات في « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ، يتبـدى تغيره النوعي واضحا للعيان .

● لعبة الدبابيس :

منذ قراءتنا الاولى لهذهالمسرحية نستطيع أننتلمس مدى تأثر سعد الله ونوس بالفكر الوجودي ، حيث كان قد عالج ازدواجية الأنا لدى بطله « شدود » .. الـذي يتحاور مع جليس غير مرئي .

وكذا تأثره بالموقف العبثي من خلال ما أسقطه على بطله الآخر « برهوم » من ممارسات ومواقف تشبه الـى حد كبير معالجات « فرانس كافكا » العبثية لبطل قصته « المسخ » .

فالى جانب « شدود » هناك جسد آخر منفوخ ، مشدود الى الارض ، لا يملك سوى الحلم والوهم .

وبينما نجد الاثنين على تلك الحال يدخل «برهوم» الحاوي ، الذي يقرر أن يلعب هذا اليوم لنفسه ، قبـل أن يفاجئه مطارديه ، ثم يأخذ جسده بالانتفاخ ، قبل أن تختلط شخصيته بشخصية شدود .

المسرحية باعتراف سعد الله ونوس لم تكتب مناجل ان تؤدى على خشبة المسرح ، خاصة وانها كانت تحتوي على « المنولوجات الطـويلة التي تقتـرب من شكـل الروايـة » (٦) .

● الجراد :

وهذه المسرحية ايضا لا تكـاد تخرج عن المنـاخ ذاته ... النفس الانسانبة في صراعها مع توحدهـا وغربتها وتوقها الى الواقع الحلم .

واذا كان الانسان الفرد هو عـدو نفسه في « لعبة الدبابيس » فان الجراد هو العدو الاكثر شراسة في هذه المسرحية .

وتبقى صلابة الواقع بموضوعيتها المطلوبة بعيدة كل البعد عن جو المسرحية ، وتظل المسرحيـة نفسها مؤلفة من كوابيس متلاحقة ، يتمازج فيها الحب والكره والقتل والتآمر ، وتتداخل فيها الشخصيات حتى تندمج ، من اجل أن تنمحي .

وفي مقالها عن « مسرح سعد الله ونوس » تقـول السيدة فريدة النقاش : « أما الجراد فهي تدور في نفس المناخ ـ مناخ مسرحية لعبة الدبابيس ـ .. الانسـان المطارد ، وتستمد مضمونها من فكرتين « قابيل » الـذي

---

(٤) المصدر السابق ـ صفحة ١٩١ .

(★) صدرت أخيرا عن دار الآداب » مجموعة من هذه المسرحيـات القصيرة بعنوان « بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى » .

(٥) فريدة النقاش ـ الهلال ـ يوليو ٧١ ـ صفحة ٧٦ .

(٦) المرجع السابق ـ صفحة ٧٦ .

قتل اخاه ، و « أوديب » الابن الشديد التعلق بأمه . المأساة الانسانية الغامضة تتردد اصداؤها بعنف داخل الانسان الفرد في عالمه الخاص ، بعيدا عن الواقع اليومي » (٧) .

● **المقهى الزجاجي :**

في هذه المسرحية ـ دون سابقاتها ـ تتبدى للمرة الاولى جماعية المعاناة ، على الرغم من كونها معاناة داخلية قبل أن تتجسد خارجية .

المكان : هو مقهى المعلم « ظاظا » ... حيث المتوافدون الذين لا يأبهون بما يجري حولهم من مآس .

المعلم « ظاظا » يعرف الممنوعات ، ويلزم الآخرين بالابتعاد عنها ، وكل من يعترض ، أو يتحدى يلقى به خارجا ، والاعتراض أو التحدي ـ هنا ـ يتمثل في مدى جدوى سؤال : « لماذا نوجد ؟!.. وما هو المصير ؟! » .

المعاناة من خلال أسلوب الطرح والمواجهة ذات طابع ومحتوى ميتافيزيقي ابعد ما يكون عن الواقعية الموضوعية، لكن الفرق الجوهري بين هذه المسرحية والمسرحيتين السابقتين ، ان طبيعة المعاناة المتجسدة من خلالها هي معاناة جماعية ، على الرغم من كونها سلبية .. الاشخاص الذين يلحون في تساؤلاتهم لا مكان لهم ضمن عالم «ظاظا» ولا يبقى في المقهى سوى الاشخاص من ذوي السحنات الجامدة الغامضة المتبلدة الاحساس ... فالرضوخ والاستسلام المطلق للمصير هما الشرطان الضروريان للبقاء .

كان بامكاننا أن تسقط الرمز على الواقع المعاش ، فيتلبس « ظاظا » كيان السلطة القمعية ، ويبقى الاطمئنان ـ بالنسبة للمواطنين «رواد المقهى» ـ بتنفيذ التعليمات ، ومجانبة الممنوعات ، بيد ان طبيعة التساؤلات الميتافيزيقية تلقي ظلالها المعتمة على تلك الامكانية ، وتقفز الى اذهاننا بدلا من الاسقاط الايجابي صورة غير واضحة لشكل من اشكال الرفض العبثي ذي المحتوى والمردود السلبيين .

● **جثة على الرصيف :**

في هذه المسرحية يطلع علينا سعد الله ونوس برؤيا اجتماعية جديدة ـ نسبة الى رؤياه في مسرحياته الثلاث السابقة ـ لا تخلو من وضوح لافت للنظر عبر موقفه الطبقي .

فالشخوص في « جثة على الرصيف » يمثلون ثلاثة مستويات متباينة الى حد ملحوظ : متسول يقف في البرد الشديد الى جانب جثة زميل له . وفي المستوى المضاد تماما سيد من علية القوم يصطحب كلبا جائعا ، وضمن المستوى الثالث يقف شرطي اشبه بحلقة اتصال ذات وظيفة واحدة ... ان يكون على اهبة الاستعداد لخدمة السيد فقط .

في البدء ... وفي الوقت الذي كان فيه المتسول واقفا عند زاوية بيت أحد الاغنياء حيث كانت تقام حفلة يجيئه الشرطي بعدما ادى خدماته كاملة للمحتفلين .

ـ ما هذه الجثة ؟!

وحالما يفهم سبب الوفاة ..

ـ انه الجوع والبرد ..

يتخذ قرارا بالتعاون مع المتسول الحي على ابعاد جثة المتسول المتوفي ، خاصة وان الناس يحتفلون ، ومن غير المناسب أن ...

في هذه الاثناء يفد السيد الذي يصطحب كلبا يكاد يقتله الجوع . السيد يعد كلبه بين آونة واخرى بوجبة دسمة .

ـ ساشتري هذه الجثة !

لكنه يشترط :

ـ لا بد من شق البطن خشية أن تكون قد تعفنت !

الكلب يموت بانفجار البطن نتيجة الجوع الحاد ، والسيد يشتري الجثة دون أن يدفع ثمنها .

ـ ما دمت لست اخا ولا قريبا للمتوفي ...

يقول للمتسول ، ويستطرد :

ـ فلا حق لك ان ترثه .

الشرطي ينفذ القانون . السيد يتكلم قانونا .

هنا ايضا نستطيع أن نحمل الرمز من الاستنتاجات كثيرها ... لكن المناخ الكافكوي يفرض نفسه .

تبقى المزاوجة ما بين الكلب والشرطي ، ويبقى وضوح الموقف الطبقي على الرغم من مناخ كافكا متجسدا من خلال الفوارق الاجتماعية بين شخوص المسرحية من جهة ، وضمن ممارساتهم السلوكية المتباينة من جهة أخرى .

● **حكاية جوقة التماثيل :**

هي اول عمل مسرحي طويل لسعد الله ونوس ، وتتكون من جزئين ، والتماثيل هنا هم شهود على انتهاك مدينة ما ، يمكن أن نتفق في النهاية على انها مدينتنا .

هذه التماثيل .. على الرغم من كونها تنزف باستمرار ، وتتهشم الواحد تلو الآخر ، الا ان أربعة منها تبقى صامدة حتى النهاية .

والناس في هذه المدينة عرضة للاعتقال والتعذيب والمطاردة والقهر . وان كان اهلها في البدء مستسلمين خائفين ، الا اننا نراهم في النهاية على غير ما عودونا عليه ، فها هم يتحولون الى رافضين ... بل مقاومين .

---

(٧) المرجع السابق ـ صفحة ٣٦ .

ان كان الموقف العبثي السلبي قد خفّ الى حد ما في هذه المسرحية ، فان المناخ الغامض « الاقرب الى الاسطوري » لا يزال يفرض نفسه ، بشكل يكاد يطغى على ما عداه .

● عن مكونات المرحلة الانتقالية :

في الاعمال المسرحية التي اعقبت « حكاية جوقة التماثيل » يبدأ التغير النوعي في الموقف الفكري والايديولوجي لسعد الله ونوس بالوضوح والاقتراب من النضج المطلوب ، بدءا من مسرحية « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » وانتهاء بمسرحية « الملك هو الملك » .

ولان التغير النوعي الجذري لا يتم بالسهولة التي قد نتصورها ... « بين عشية وضحاها » وانما لا بد وان يمر بمرحلة انتقالية متدرجة عبر خط بيانيمتصاعد.

ولو اننا عدنا وألقينا نظرة سريعة على طبيعة الصراعات التي جسدها سعد الله ونوس في أعماله المسرحية السابقة ، لاستطعنا ان نتلمس بشكل وبآخر ابعاد ومتغيرات تطوره التدريجي .

فبالقدر الذي تزدوج فيه شخصية الانسان في مسرحية « لعبة الدبابيس » ، سواء كان ذلك من خلال شخصية « شدود » أو شخصية « برهوم » ... وبالقدر الذي تتبدى فيه سلبيته وانهزاميته ازاء مصيره الميتافيزيقي الغامض ، بمثل هذا القدر وذاك نراه فردانيا ، متوحدا ، منغلقا ــ وبالشكل الكامل ــ على نفسه . تلك هي نقطة الصفر التي سيبدأ منها سعد الله ونوس رحلته باتجاه ايديولوجي ايجابي .

الموقف العبثي المطلق المتمثل في « لعبة الدبابيس » يميل الى التغير بنسبة رغم كونها ضئيلة الا انها ملحوظة في مسرحية « الجراد » .

وان كان الانسان في « لعبة الدبابيس » مأزوما مستسلما خاضعا لقدره فانه ــ على الرغم من تشابه المناخ والاغتراب والطبيعة النفسية ــ لا يبقى على استسلامه ذلك ، وانما يمارس شكلا من أشكال البحث عن مخرج ، وان تمثل هذا المخرج في القتل والتآمر .

كذلك نرى ان القدر الغامض الذي لا يرى في مسرحية « لعبة الدبابيس » قد تحول الى شيء آخر يكتسب الصفة المادية ، الى جانب بعده الميتافيزيقي ، ممثلا في « الجراد » .

وعندما ننتقل الى مسرحية « المقهى الزجاجي » تتبدى لنا ــ كما سبق واشرنا ــ جماعية المعاناة من خلال رواد المقهى أنفسهم ، اذ انهم ــ جميعا ــ يتعرضون للقهر ذاته ، وان كانوا غير مبالين ، مطيعين للتعليمات والاوامر ، عدا « انسي » .. أحد الرواد ... حيث نراه على العكس منهم ، فهو وحده يعاني الخوف من المستقبل الغامض .

الحكاية ــ هنا ــ تكتسب بعدا أقرب الى الواقعية ، وكذا حال الشخوص أيضا ، وعلى الرغم من ان « انسي » قد انتهى به الامر لان يلقى بعيدا ، فان «المقهىالزجاجي» ــ من وجهة نظر نسبية ــ اقتراب آخر مضاف نحو الوضوح ، وخطوة ــ وان كانت قصيرة ــ باتجاه التغير النوعي ، ضمن الموقف الايديولوجي لسعد الله ونوس .

ولدى انتقالنا الى مسرحية « جثة على الرصيف » تخفّ النغمة الوجودية العبثية اكثر فأكثر بالنسبة الى المسرحيات التي سبقت ، ويبدأ العمل يكتسب بعدا واقعيا أكبر ، لولا الارتباط المناخي للمسرحية ذاتها بمناخات كافكا العبثوية .

هذا الراي يتعزز من خلال الوضوح ــ على قلته ــ الذي أخذ يظهر عبر تصاعد التضاد في الموقف الطبقي ، ممثلا بالمتسول كنموذج منسحق من جهة ، والسيد كنموذج للثري المستفِل من جهة اخرى .

واخيرا نستطيع ان نتلمس البوادر الاكثر وضوحا لتغيره النوعي القادم في مسرحيته الطويلة « حكاية جوقة التماثيل » .. حيث يتحول الموقف السلبي للمعاناة الجماهيرية الى آخر ايجابي في النهاية.. دون انيتخلص بعد من البعد الميتافيزيقي والعبثي الذي لا يزال عالقا باردان شخوصه .

وعن هذه المرحلة يقول سعد الله ونوس : « كانت فترة قلق نفسي وفكري .. كانت تصطرع في النفس نزعات ميتافيزيقية ورومانسية ووجودية » (٨) .

ولان التغير النوعي المشار اليه يرتبط بعاملين : الاول : ذاتي ، والثاني : موضوعي ، يتحتم علينا ــ هنا ــ ان نلقي نظرة سريعة على اول أعماله المسرحية، هذا العمل الذي يحمل رؤياه الجديدة « ناضجة بعد تغيرها » قبل ان تتعرض للحيثيات .

● حفلة سمر من اجلَ ٥ حزيران :

من حيث الشكلَ « عرض لعرض مسرحي » ، وفي ملاحظته التيعر"ف بها المسرحية يقولالمؤلف: « .. مسرح رسمي يدعو الجمهور لمشاهدة مسرحية « صفير الارواح » ... ثمة دعوات تقليدية للرسميين وأعمدة السلطة ، واخرى لعدد من اللاجئين ومواطني الدرجة الثالثة ، بمثل هذه الدعوات الاخيرة تموه ــ عادة ــ الاوضاع القائمة ... » (٩) .

المسرح مضاء وخال. الجمهور ــ كما هو مفترض ــ

---

(٨) « الهلال » ــ ابريل ٧٧ ــ صفحة ١٩١ .

(٩) « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ــ سعدالله ونوس ــ صفحة ٥

يبدأ باظهار انزعاجه من جراء الانتظار الذي لا طائل تحته. الهمهمات والاحتجاجات تتعالى ، قبل أن يظهر المخرج على خشبة المسرح . يظل واقفا .. قلقا ، ريثما تخف وطأة الاحتجاجات ، فينبري قائلا :
ــ كان لزاما على الفن أن يشارك في الاحداث ...
كما هي عادة الفن الرسمي ، لهذا السبب كان المخرج ــ في البدء ــ قد فكر أن يقدم ندوة شعرية .
ــ « الخوف نشيج بلاد لا نعرفها » .

يتم الدخول المباشر في الحدث من خلال تلبس المخرج لشخصية الشاعر ومبادرة الجوقة بالرد :
ــ « الخوف نشيج بلاد لا نعرفها » .

ويندمج ضمن تقمصه لشخصية الشاعر لفترة وجيزة والجوقة تلتزم بأداء وظيفتها ، لولا ان يصفق المخرج معلنا أمره بضرورة انسحاب الجوقة . الجوقة تنسحب ، و « المخرج الممثل » ينهي تقمصه لشخصية الشاعر المنشد ليعود فيتلبس دور « المخرج » .
ــ هذا ما كان قد دار في ذهني في البدء ...
لكني ــ بسبب شعوري بالمسؤولية ــ آثرت أن أقدم لكم عرضا مسرحيا ...
وبسبب ندرة النصوص ، اضطر الى طلب صديقه المؤلف عبد الغني الشاعر .

أحد الممثلين يظهر على خشبة المسرح ، ويشرع في تمثيل دور المؤلف . ففي نية المخرج أن يقدم عرضا حيا للجمهور حول ما دار بينه وبين المؤلف ، خاصة وان المؤلف قد خذله عندما أصرّ على استرجاع نصه المسرحي قبل العرض بفترة وجيزة . كان على المخرج ــ ازاء جمهوره ــ أن يخلي مسؤوليته عن الوضع الماثل .
ــ أهلا وسهلا ... مرّ وقت طويل منذ التقينا ..

المخرج يبادر ، فيجيبه الممثل الذي يؤدي دور الشاعر :
ــ حقا ... لم نلتق منذ زمن بعيد ..
لكن الشاعر الحقيقي يقاطعهما :
ــ انا هنا !
كان جالسا في الصالة . يفاجأ المخرج ، والشاعر يقترب من خشبة المسرح .
ــ ما الذي جاء بك ؟

الشاعر يصعد . المشهد يبدو كما لو انه ارتجالي ، لكنه مليء بفرحة التوقع .
ــ انا هنا !
ــ انظر !.. كم احرجتني !!
ــ ...

المخرج يريد أن يقدم شيئا ، ايما شيء .. والمؤلف يسايره كأنه يرغب في أن يعريه امام جمهور مشاهديه .

ــ ما رأيك لو نعيد ــ أمام المشاهدين ــ تمثيل لقائنا الذي ناقشنا فيه فكرة المسرحية التي كتبتها أنت ، واستعدتها ثانية !
ــ لا بأس .
المخرج يفرك يديه فرحا ، ويواصل :
ــ أنت تذكر بأني رفضت مغادرة المدينة هربا من قصف الطائرات ، واجبي كفنان دعاني للبقاء ... « أزيز طائرات ... صوت انفجارات » .

الجمهور يصفّر ، ويسخر من ادعاء المخرج . المخرج يغضب . الستارة تسدل . الانوار تطفأ ، ليعاد فتح الستارة على المشهد ذاته . المخرج يقول :
ــ كان علينا أن نضع المتفرجين في قلب الاحداث.. انها الحرب !
« مؤثرات حربية » ... صفارات انذار ... بعض الممثلين يتقمصون أدوار بائعي الصحف . آخرون حيرى. طفل صغير يتطلع الى السماء ، ثم يبكي » .
احد المتفرجين يعلق :
ــ لم نكن هكذا !.. كنا فرحين بقيام الحرب . نساؤنا كانت تزغرد .
لكن المخرج يواصل :
ــ في هذه الاثناء يدخل أربعة جنود ...
ــ ممثلون اربعة بثياب جنود يدخلون . المخرج يكمل :
ــ يحفرون لهم خنادق ...
عمال المسرح يرتبون بعض قطع الديكور على هيئة خنادق . الجنود ينبطحون .
ــ يشتد القصف . الجنود يستشهدون .
« مؤثرات ... ثم اظلام » ... تعقبه اضاءة
المشهد الثاني : ساحة قرية .
مؤثرات الحرب . الناس يفزعون . يتجمعون عند باب المسجد . احدهم يطلب الهدوء .
ــ دعونا نتفاهم ونتفق على موقف واحد .
ــ نهرب !
ــ نبقى !

الجنود القتلى يظهرون بوجوه شاحبة . المختار يقترح على السكان أن يغادروا ، أحد الجنود يؤيد رأيه :
ــ حقا .. فلتمضوا ... سنبقى نحن هنا .. لن نغادر الارض ... لن نجعل البيوت تقفر ... سنظل حتى تعودوا ...
الاكثرية من السكان تغادر بعد عناق حار للباقين..
(تسدل الستارة) .

المخرج يقول للناس في المشهد الذي يليه :
ــ تلك كانت فكرة السهرة ... لكن صديقنا الشاعر أفسدها ... على العموم .. لدينا ديكور قرية ، وسنرفه عنكم بغناء ورقص فولكلوريين .

احد الفلاحين من بين المتفرجين يسأل عن اسم القرية ، قبل ان يستطرد :

ـ انها شبيهة بقريتنا ... بل هي ...

ثم يغتصب خشبة المسرح ، على الرغم من احتجاج المخرج ومعارضته . بعد ذلك يتوافد فلاحون آخرون من بين الجمهور . نفهم من حوارهم مع بعضهم انهم تركوا ارضهم لانهم لا يفقهون شيئا مما يدور حولهم، وفي الوقت ذاته تشغلهم همومهم اليومية الكثيرة .

وهنا يتبدى التناقض الحاد بين الصورة التي أراد المخرج أن يرسمها للقرية ببطولاتها وضعفها المزيفين المقدمين من خلال أجهزة اعلام تمارس الكذب والخداع ، وبين القرية الحقيقية بهموم سكانها ومعاناتهم وبؤسهم .

الى جانب هذا يتجذر موقف الشاعر ، وتبدو أسبابه التي استرد" المسرحية من أجلها مقنعة . هو يرفض الاستمرار بالمشاركة في التزييف والكذب .

بعدها تتسع دائرة النقاش ، ويصعد جمهور جديد على خشبة المسرح : طلبة ، وعمال ، ومثقفون منعوا من فرصة المشاركة الحقيقية . الكل يبدي رأيه ، ويناقش بحرارة وصدق ، فتتضح كافة أبعاد اللعبة الرسمية .

وفي الختام تصل السلطة لتعتقل كل الذين أسهموا في التمثيل المسرحي ، بعد أن اتهمتهم بالتآمر والتجسس .

ويتوجه الرجل الرسمي ـ من على خشبة المسرح ـ الى المتفرجين الحقيقيين هذه المرة قائلا :

ـ هي ذي سهرة عابرة تأتي لتؤكد لنا من جديد ان الاعداء يندسون بيننا ، لهذا ينبغي أن نكون يقظين ... كل مواطن خفير ... افضحوا مروجي الاشاعات ... وقل اعملوا ... والى الامام أيتها الجماهير ...

فيجيبه احد المتفرجين المثلين :

ـ اليوم ارتجلنا ، أما غدا ... فلعلكم تتجاوزون الارتجال .

* * *

« حدثت كارثة سنة ٦٧ وأنا في فرنسا ، كانت ضربة قاصمة ... عدت بأسرع ما أستطيع ... المسألة في نظري مأساة حادة ... أما في الشام فكان الراديو يذيع أغاني عاطفية ... الناس ... الملاهي ... المقاهي. قررت ان لا اكتب . كنت محطما .... بعد اربعة أشهر عدت الى فرنسا ، حيث الحياة الفكرية الجادة ... المناقشات . القراءات ... بعد فترة قصيرة نضج في وجداني شيء ، قررت أن أكتبه ... كانت في ذهني صورة واقعية لما رأيته في الشام لانعكاس الهزيمة على الناس والسلطة .. » (١٠) .

هناك المؤشرات الايجابية التي المحنا اليها لدى حديثنا عن أعمال سعد الله ونوس الاولى . وهناك نضجه الفني على الرغم من تأثره بالفلسفات الوجودية والعبثية. واقعيته أيامها كانت « بلا ضفاف » .. على حد تعبير « روجيه غارودي » لدى دراسته لكافكا .

الشيء الاهم الذي كان يفتقر اليه سعد الله ونوس هو ارتباطه الصميمي بالواقع والناس . فجاء الظرف الموضوعي المناسب « هزيمة حزيران » ، ذلك الحدث الذي هز الوجدان ، وأجبر الكثيرين من المثقفين على مراجعة مواقفهم السابقة ، يضاف اليه عامل آخر : موقف السلطة ولامبالاة الناس نتيجة التضليل الذي مورس عليهم .

هذه الهزات الحادة ادت الى فك" ارتباط سعد الله ونوس بموقفه الفكري السابق . « المهم اني خلال تلك الفترة استعدت صحتي النفسية بعد صدمة ٦٧ عن طريق الارتباط الكامل بحركة سياسية أحسست معها بالامل .. » (١١) .

ليس هذا وحده ، لكن « بدأت ادرك ان جدوى الانسان الرئيسية أو الجوهرية هي أن يكون سياسيا ، وان على كل منا أن يعمل ما يستطيع » (١٢) .

ويبقى السؤال : ترى ما هو شكل الارتباط السياسي الذي يتحدث عنه سعد الله ونوس ؟ « من أجل ذلك كان لا بد من التخلص من أسلوب حياتي السابق بين شلل المثقفين ... كنت قد تعرفت على بيتر فايس ، وحضرت الحوار الذي دار حول بريخت » (١٣) .

ذلك هو المسار الايديولوجي التقدمي الذي وضع ونوس قدمه عليه ، آخذا باعتباره هدفين : « الوضوح الفكري السياسي .. و .. طبيعة المتفرج الذي نريد ان نخاطبه » (١٤) .

هذان الهدفان اللذان يتضحان اكثر فأكثر كلما تقدمنا مع سعد الله ونوس في أعماله المسرحية التي تلت « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » بدءا من « الفيل يا ملك الزمان » وانتهاء بـ « الملك هو الملك » .

الكويت

---

(١٠) الهلال ـ ابريل ٧٧ ـ صفحة ١٩٢ ، ١٩٣ .

(١١) المرجع السابق ـ صفحة ١٩٣ .

(١٢) المرجع السابق ـ صفحة ١٩٣ .

(١٣) المرجع السابق ـ صفحة ١٩٣ .

(١٤) المرجع السابق ـ صفحة ١٨٦ ، ١٨٧ .

اعتراف بين يدي المرأة ، الوعد

عبد الكريم الناعم

يا امراة التاريخ ..
قدك : النخيل ، والنخيل في بلادنا حزين .
يا امراة من لغة الاحزان ، والاصداف .. جئت ،
والهوى : بقية من ياسمين
يا امراة ..
احب فيك جمرة العذاب
ولهفة السراب
لقطرة من مائك المعين .

* * *

يا امراة ،
ماذا أقول .. واعترافي طائر مسافر بين
الرماح ، والرياح ،
والمدى : اعنة ،
ولهفتي : قبيلة مشرده .
يا امراة ،
لنكهة الاعشاب فيك لذة قاتلة .
وأنت تسفرين عن جمالك الناري ،
حين تسفرين تبدأ الاقمار بالطواف ،
والفناء طائرا من لهب يصير .
حين تسفرين .. يقبل المجرحون ، والمهجرون ،
يعبرون النار بيننا .
يا امراة احبها ماذا اقول ؟!
الخجل المجروح : ناي ها هنا ،
حنجرتي تقول عبر الآه والعذاب كل ما في القلب
من هوى .
نافذتي : عيني ،
اطلي تجدي الصحراء ، والنخل ، وازهار البراري ،
واليمامات ، وما يحمله الشاعر من عمر قتيل
آه يا امراة النخيل
ماذا اقول ؟!
الخجل المجروح ناي ،
والمسافات : الدليل .

* * *

يا امراة يفتحها السكر على (طاولة) الجرح ،
انا السكير ،
ردي لي بقايا لغتي ،
اشكو اليك ، / اليوم لا اقدر ان احبس
ما في القلب من هم جديد ، وقديم ،
وانا اليوم مباح ،
فافتحي نافذة الجرح كما تهوين ،
خبأت عذاباتي زمانا ،

قمر الليلة جرح بدوي ،
ويداك الطائر المجفل في زاوية القلب ،
وعيناك سرى في غرة الليل ،
وها شوقي غمام مثقل بالبرق ، والماء ،
وبالحزن المسافر
آه يا امراة .. خناجر
حبك النصلي يمتد الى قلبي ،
فاغفو نازفا ،
والجرح ناغر .

* * *

يا امراة .. ماذا اقول ؟!
في الحواري اكتملت دائرة الغربة ،
كانت دارة الشعر طريقي ، وصليبي ،
وانا اعبر في الليل الى كل الحواري ،
يفتح الشوق خطى قلبي ،
وتمتد يد من آخر الجرح فتلقي زهرة
النارنج في كفّ حبيبي ..
تخرج الزهرة من قلبي على هيئة طائر
ينظر الطائر في عينيّ ...
يغطي وجهه بالجنح حزنا ،
ونسافر .

* * *

يا امراة ماذا اقول ؟!
كلما شاهدت طفلا بائسا .. غرّبني الحزن ،
وطار الوطن المجروح من قلبي ،
وهاجرت الى ارصفة الملح ،
واعيتني بلادي
وانا انى اتجهت
لا ارى غير الذين يبداون عمرهم بالكدّ ، ثم يمنحون
حفرة في الوطن الممنوح للتجار ، والسماسره
يا امراة مغامره
ماذا اقول ؟!
الحزن اوفى من متاع العمر ،
والجراح طائر مسافر في الذاكره .

* * *

يا امراة احبها ساعترف ،
للوطن التجار ، والصيارفه !!
للوطن الذين يعرفون كيف تؤكل الاكتاف ،
والرؤوس ،
والمزاودون ، والملفقون ،
والذين يبداون باسم الشعب ثم يسرقون قوته ،
والوافدون ،
والذين يدخلون باسمه مناصفه
وللجياع مثلنا الاحزان ، وانتظار بذرة
نزرعها سرا ،
وبانتظار ان تكون .. ندفع الرياح ، والسحـــاب
نحوها ، والبرق ،
بانتظارها يتسع الجرح ، وينمو شجر الفجر ،
وبانتظارها نفتتح العصر ،
وبانتظارها للجرح طائر من لغة الانهار ، والسدود ،
وهي تنمو خلسة في كل ليلة ،
مبارك جيل الصمود ينثر البذور ،
تاركا لغيره مهمة الحصاد .
يا امراة الفؤاد
ساعترف
لانني احسّ ان هذا الوطن المجروح ليس ملكي ،
يخفق الحب ،
احسّ ان بيننا مسافة امتلاكه ،
وانت جمرة ...
ماذا اقول بعد ؟!
يا امراة من وعد ...

حمص

كهف وأشجار وأطفال

قصة بقلم
محمود الريماوي

كان المساء قد انحنى حتى اظلمت ، فأضأت الغرفة ، واخذت ارتب بعض الاوراق القديمة والبيضاء ، وانقل نظري بين الصور المتتابعة الصامتة في التلفزيون وبين التلفون الاسود . بين ساعة الحائط النحاسية والمكتبة والتلفون الاسود . كان يجب أن أشغل نفسي وانهمك في أمر ما ، تلك الليلة . فقد لا يحضر لاي سبب ، وقد لا أخرج مع امرأتي الى هواء الليل الطلق نتمشى بين السيارات أمام الواجهات البراقة ونتحدث في مشاريع المستقبل . وها اني افاجأ بنفسي مرة اخرى بعد أن انتهى وقت العمل وعدت الى البيت : خاليا وحيدا ومدعوا الى أمر غامض ، وقد القوا تحية الوداع اليومية وانصرفوا.

كنت ادرك ذلك وانا اتحسس جبهتي ، واغالب شعورا خفيا يتسلل اليّ بداب .. اغالب شعورا بالندم والمضيعة ، قبل ان يتفاقم ويطبق على رأسي بصداع مقيت ، فيما أجلس في ركن الصالون بكامل ملابسي وانتباهي ، كمن ودع ضيوفا للتو ويتهيأ لاستقبال غيرهم: « ما عليك .. هو مجرد صداع طارىء ، خفيف وعابر . لعله صداع في الروح ، كما يقول الشعراء ، وينقضي ، وتنساه ، وتسلو ، كأن لم يكن » .

رنين الجرس يفقأ الصمت . نهضت مستجيبا وفتحت الباب :

ـ جئت ؟ كنت انتظرك (وكنت قد انتظرته في البدء ثم لم أعد انتظره) .

ـ ظننت في الوقت متسعا . ارجو أن لا أكون تأخرت كثيرا . لا يعرف الواحد احيانا كيف يمضي الوقت . هل رجعت انت باكرا ؟

ـ قبل ساعة او اكثر ، وانتظرتك ، كما تراني .

ـ ظننت ان الوقت غير متاخر . أنا متأسف . اريد ان أسألك هل قابلتهم اليوم ؟

ـ .. قلت انك لا بد ستسألني ، وها انت تسأل . لا لم اقابلهم .

ـ وأنا توقعت ذلك .

ـ لا .. كنت أنوي أن اقابلهم . اتصلت بهم على الرقم اياه ، ولم يجب أحد . انا لا احب التلفون ولكنه لم يجب .

ـ لماذا لم تذهب بنفسك ؟

ـ قلت أتصل بهم قبلا وأتأكد . لا بد انهم خرجوا .

ـ هل اتصلت مرة ثانية ؟

ـ اتصلت مرة ثانية وثالثة بلا فائدة . التلفون يرن ولا احد يرفع السماعة . لماذا اذهب ؟

ـ هم الذين سألوا عنك كثيرا . كثيرا . كأنهم يرغبون ان يتأكدوا منك من شيء ما . انهم يتذكرونك تماما . لم أكن أنا أعرفك تلك الايام .

ـ غريب !

ـ لماذا تستغرب ؟ يقولون انك كنت تقضي النهار بينهم كواحد منهم ، أكثر من الوقت الذي تقضيه في بيتكم . صحيح ، لقد مضى على ذلك زمن طويل ، ولكن يبدو انه كان يحدث .

ـ هم قالوا ذلك ؟ كنت أقضي عندهم أوقاتا طويلة، صحيح ، لا أنكر . خاصة واني لم اكن اميز الوقت جيدا، ولم اكن احمل ساعة . صحيح . ولكنها ليست اطول من الاوقات التي كنت اقضيها في بيتنا . انهم لا ينسون . ظلوا في المحطة ولم يركبوا القطار . مساكين. لا ينسون. اكاد لا أصدق .

ـ لماذا تشكّ في الامر ، لماذا لا تصدق ؟

ـ لانهم يبالغون . انا لا احب المبالغة ابدا . هؤلاء يتذكرون كل شيء ، ويقبضون على كل شيء بملقط الذكرى ، ولا يدعونه يفلت منهم . كأنهم بوليس . كأن الزمن ارشيف وهم حراسه . يجمعون الذكريات مثل الطوابع القديمة والحيوانات الاليفة ويعرضونها بزهو كما يعرضون أثاث البيت على ضيوفهم . لا زال في الدنيا ناس يختزنون في ذاكرتهم كل شيء ومن أول العمر . يا الهي . لم أكن أعرف بذلك . أشكرك انك قلت لي . سأنتبه لنفسي اذن !

ـ لا أفهمك . ما الخطأ في الوفاء ؟ هل هو عيب ؟ المقاييس انقلبت كما يبدو .

ـ أي وفاء ؟ يعتقلونك في اطار ضيق عتيق ، ويستكثرون ان تخرج منه وتجري حياتك في مجراها . تسألني ما الخطأ ؟ كأنك تناقشني . يا لمزاحك الثقيل هذه

الليلة ! هل جئت لهذا الغرض ؟! ولكني لم اتصل بهم لاقضي نهاري معهم . لن افعل ذلك حتى لو لم يكن لدي اي شيء افعله . لا تلمني انت . تلفونهم هو الذي لا يجيب . انا اتذكر ايضا تلك الايام ولم أنسها بعد . ها هي شجرة الخوخ التي سقطت عنها . وها هي كعكة السكر التي القمتني اياها مكافأة لي . كأني صعدت الى الشجرة وسقطت لكي تعطيني كعكه ! هل تريد أن أسرد هذه الذكريات الحلوة بل السكرية . ها أنا أقول ، ها انا أعترف يا سيدي !

ــ ارأيت انك لم تنس انت أيضا ؟ اطفال وكعك واشجار . اني اكاد أحسدك . صحيح ان للطفولة تأثيرا كبيرا في مستقبل حياة كل شخص . أنا لا أتذكر الا ممنوعات امي وتهديد ابي . اكاد احسدك . انها الايام السعيدة .

ــ الايام السعيدة ؟ لم اشاهد هذا الفيلم بعد .

ــ من الذي يمزح ؟ كنت تتهمني بالمزاح . من يمزح ؟

ــ هي . كنت البي طلباتها فتضمني الى صدرها ، وتقول انها تحبني كابنها ، كأنه لم يكن لي أم تحبني . ولا تعرف أن تفعل ذلك الا عندما اريد الانصراف الى بيتنا . ثم تقول الآن اني كنت أقضي عندهم أوقاتا اطول. تصور هذه الاوقات الطويلة التي تحدثني فيها عن زوجها المرحوم وصداقته لابي ، تبكي وتدنيني منها حتى يتملكني الخوف . ما ذنبي انا ؟

ــ الحزين يبحث عن عزاء . انت تعرف .

ــ كنت صغيرا ناعم البال . أصغر من الاحزان والعزاء . وبعد وقت قصير صرت اكرهها كراهية شديدة .

ــ لماذا ؟.. لانها تحبك كابنها ؟

ــ لقد ماتت أمي فجأة .

ــ سقى الله تراب الوالدين .

ــ قالت لي أنا أمك ، مع انها لا تشبه أمي في شيء . غضبت منها غضبا شديدا . وصفعتها على وجهها . نعم صفعتها .

ــ للذكريات دائما وجهان : الحلو والمر . الا تذكر ابنهم ، صديق الطفولة وجاركم ؟ لقد أصبح شابا مثلك .

ــ اتذكره . لماذا لا اتذكره ؟ كنا نكون هادئين صامتين بعد اللعب ، فيخرج علينا فجأة ، ويقف ويأخذ بالعد من واحد الى مئة . لا يكف عن العد حتى يصل الى المئة . دون ان يسأله او يطلب منه احد . تصور المشهد . لقد كبر الآن ، وكبرت انا . اني اتذكره . ما قيمة ذلك ؟

ــ دعنا من هذا .. ما رأيك أن افعل بدلا منك ؟

ــ تفعل ماذا ؟

ــ سأتصل بهم . التلفون موجود . لن يكلف ذلك شيئا .

ــ تريد ان تتصل . لا مانع عندي . لكن الوقت تأخر . دع ذلك ليوم غد .

ــ انه مجرد اتصال . لن أحمل نفسي واذهب . مجرد محاولة لا اكثر .

ــ ماذا ستقول لهم ؟

ــ سأقول طبعا انني اتصل من بيتك . وانا كنا في سيرتهم ، وخطر لي أن اتصل فاتصلت .

ــ ستقول ذلك فقط ؟

سأقول انك اتصلت بهم بعد أن أخبرتك بقدومهم مباشرة . ولم يجب احد منهم . وانك كررت الاتصال بلا فائدة .

ــ ما دمت ستكلمهم يمكنك أن تجاملهم قليلا عني .

ــ بالطبع ، ومجرد الاتصال هو مجاملة لهم .

ــ أقصد يمكنك أن تقول اني اتذكرهم جيدا كأننا افترقنا قبل أيام معدوده فقط . انها طريقه مألوفة ومقبوله في المجامله بين الناس .

ــ سأقول ذلك . انها عبارات لطيفة تثير الرضى في نفس سامعها .

ــ أخشى أن يعتبروا الامر مجرد كلام . قل لهم اني احب ان اراهم ، وأن أستقبلهم في بيتي . قل لهم انه بيتهم الصغير .

ــ سأقول ذلك . خاصة العبارة الاخيرة .

ــ قل لهم اني اتذكر بيتهم وحديقة البيت وسطح البيت ، والباب الحديدي الثقيل ، ونباح الكلب في الليل . اسألهم أين ذهبوا بالكلب . كان كلبهم مغرورا يظن ان نباحه تغريد او غناء ، او انه سيخيف البلد كلها . اسألهم اين ذهبوا به .

ــ يا لملاحظاتك الشديدة . هل يسأل أحد عن كلب ؟

ــ اسألهم عنه في نهاية الكلام . قل لها ان كانت تقدمت في العمر ، فلا تزعل أو تهتم . فقد كبرت انا ايضا مرة واحدة وتزوجت وانتظر ابناء لاسعد بهم واشقى .

ــ دعني اتصل .

ــ يمكنك ان تقول لها اني كنت خائفا من امي عندما صفعتها ، ولم يكن الامر بيدي .

ــ لقد امليت علي كلاما كثيرا ، قد لا اتذكره كله . انك تنسى ، الن تحدثها انت ؟

ــ سيكون كلامك تمهيدا لي . لقد ساقتك الاقدار لتكون ضابط الاتصال التاريخي بيننا . ان حكاية الخوف هذه ، غامضة .

ــ سأسمعك مرة اخرى . اي خوف ؟ الاطفال يمرون بحالات خوف كثيرة والا كانوا رجالا . ذلك شيء طبيعي .

ــ لم اودعها عندما سافرنا .

ــ ما قيمة ذلك عند امراة مسنة وحكيمة مثلها . هوسة السفر تأخذ الاطفال . هذا امر طبيعي .

ـ هيا أتصل . تذكر أول شيء أن تعتذر لها لانـي لم أودعها ، وذلك حتى نبدأ من آخر نقطة وصلنا اليها . قل لها ما قلته لي الآن : هوسة السفر تأخـذ الاطفال . انها عبارة مقنعة ، بل مفحمـة . عليك أن تفحمها مـن البداية .. هل ستتصل فعلا ؟ ان ذلك أمر مثير . كأني مضطرب . لقد مضى اكثر من عشرين عاما . ربع قرن تقريبا . مضى عمر كما يقولون . ستعتذر لها لاني لـم اودعها . لقد كنت صغيرا ، صغيرا جـدا اذا جاز لي القول . ولكن لعله من الانسب أن أعتذر لاني لم أكن في استقبالها . لم أكن أعرف انها قادمة . ذلك أليق وأدعى للاعتذار . العجائز يحبون الاستماع الى اعتراف الآخرين بأخطائهم . هل تسمعني ؟ لماذا لا تتصل ؟

ـ انتظرتك حتى تفرغ .

ـ في مناسبة كهذه يصعب عـلى المرء أن يضبط مشاعره ، أو حتى أن يبينها . لقد مضى ربع قرن كمـا قلت لك . اني أشعر بوطأة الزمـن . واخشى ان يتجدد هذا الموقف بعد ربع قرن آخر . لم يعد الانسان يضمن شيئا هذه الايام ، ما دام مهددا ان يرجع الى نقطة الصفر بين ربع قرن وآخر . ماذا كنت افعل خـلال كل ذلك الوقت ؟ فعلت أشياء كثيرة ولم افعـل شيئا . الوقت يضيع الحياة « أين هي الحياة التي اضعتها في العيش ؟ » ولكن دعنا من هذا . انك قابلتها . لماذا لا تصفها لي . دعنا نرى قدرتك على الوصف ..

ـ أبدا .. انها امراة مسنة كأي امراة في عمرها . بماذا اصفها لك ؟

ـ هل انها عجوز مثلا ؟

ـ عجوز ؟ ليس كذلك بالضبط . من المبالغة وصفها بهذا الوصف . انت لاتحب المبالغة . انها تبدو كما لو انها لم تتجاوز الستين الا قليلا . بضع سنوات ، ربما . والا ما كانت تصفف شعرها بتلك العناية .

ـ بعناية .. ماذا تقصد ؟

ـ اقصد بعناية النساء . أقصـد ما فهمته . انا لا اتكـلم مثلك بعبارات ملتبسة . انهـا تصفف شعرهـا بعناية . كما انك لا تخطىء بريقا غريبا باقيا في عينيها . ليس بريقا نفاذا على اي حال . لكن عينيها ليستا مطفأتين على الاقـل .

ـ وبشرتها ؟

ـ ما بها بشرتها ؟.. اننا نتكلم عـن امراة متقدمة في السن .

ـ وصوتها ؟

ـ لا ادري بماذا اصفه . كيف تريـدني ان أصف صوتهـا ؟

ـ لا اقصد وصفا معينـا . مجرد انطباع فقط . ذاكرتي تستعيد نبرة صـوتها . انها تتحدث بطريقـة متسارعة ، بشيء من الحشرجـة ثم تسكت وتستغرقك بنظراتها ، ببريق عينيها كما قلت . وتعـود مرة أخرى تتحدث بنفس الوتيرة لتصمت من جديد برهة طويلة . وها قد مضى ربع قرن وقد غاب صوتها ، وهي صامتة . أكاد أسمعها الآن تتكلم بعبارات متتالية متلاحقة . انـي أحبس انفاسي على وقع صوتها ، وحشرجة صوتها تقع على أطراف أصابعي .

ـ لقد فهمت . ولكن عباراتها ليست بذلك التسارع . انه أمر غير ملحوظ تماما . بل انها أحيانا تنطق الجملة كلمة كلمة . للسن احكام . انت تعرف .

ـ هكذا اذن .. كلمة ، كلمة . لم اتصور ذلك . لا اتخيل انها تتكىء كل مرة على كلمـة واحدة فقط . اذن انت راقبتها . اقصد سمعتها جيدا . بل ما أعنيه انك أصغيت اليها باهتمام تام . ألم يحدث ذلك ؟

ـ من دواعي الاحترام للشخص الآخر ، خاصة اذا كان متقدما في السن ، أن تصغي اليه بانتباه واهتمام . وهذا ما فعلت ، لا اكثر من ذلك .

ـ لا أكثر من ذلك ؟ لم أتساءل مثل هذا التساؤل . كنت تقول انها امراة متقدمة في السن ، وها انت تقول لا اكثر من الانتباه والاهتمام . كأن هناك تناقضا ما فيما تقول . لعلي مخطىء في هذا التقدير .

ـ انك تقلب كلامي على المقلب السيىء . لم أتوقع أن يصل الامر الى هذا الحد .

ـ آه .. اني لم اتهمك حتى تدافع عن نفسك . ولكن تمهل يا صديقي ، رويدك . عندما يضع المرء نقطة في نهاية عبارته ، فلا يعني ذلك بالضرورة ان العبـارة انتهت . هل تفهمني ؟

ـ لا افهمك هذه الليلة .

ـ أنت قلت انك انتبهت واهتممت لا اكثر من ذلك، وانهيت عبارتك او اقفلتها . ولكن ذهني انا ليس مقفلا ، انه مفتوح . وهكذا فاني لا أملك أن امنـع تداعي بعض المعاني والافكار التي أثارتها عبارتك التي حسبت أنت انها انتهت نهائيا الى الابد بمجرد توقفك عن الكلام . هـذا كل ما في الامر . انا أدرك انك لست مولها بالستينيات. دعنا الآن من هذه المسخرة . انك لم تقـل أكثر من ان شعرها مصفف بعناية النساء ، وان لعينيها بريقا . لـم تقل اكثر من هذا . ولكنك لم تتصل بها حتى الآن .

ـ كنت أريد أن أفعل ذلك عنك ، ويمكنك أن تقوم بهذه المهمة الآن . أخدم نفسك بنفسك . انت صـاحب العلاقة . وسأتغاضى لاجل صداقتنا عما كنت تقوله . ورأيي انها امراة فاضلة محترمة ، تترك في نفس محدثها انطباعا حسنا . بل احسن انطباع .

ـ كلام صحيح ، لا غبار عليـه .. تصور أن يكون على الكلام غبار ، وتمسحه بقطنة أو تنفخ عليه . مـن الافضل أن لا تنفخ بقوة حتى لا يطير الكلام مع الغبار ، فالكلمة روح والروح خفيف . ولكن ليس معنـى كلامك أن تتراجع عن الاتصال ، فذلك ظلم . صحيح انني كنت

اعرفها قبل ان اتعرف اليك بزمن طويل ، وكذلك هي قبل ان تصادفك في المطار . ولكن ما كان يمكن أن ينبعث الماضي او يخرج من القمقم لولاك أنت . أنت السبب والوسيط . لست عاجزا عن مكالمة هاتفية . يمكنني ان افعل بدلا منك اذا شئت . دعني اذن أعتذر لك . قد يبيع الانسان الحاضر من أجل المستقبل . ولكن ليس من اجل الماضي الغابر السحيق ! لو تحدثت اليها بعد ربع قرن لا بد أن تتملكها المفاجأة . بعد ربع قرن يفاجأ الانسان . هذا طبيعي في سائر الاحوال . اما انت لو كلمتها ، فلن يكون ذلك غريبا عليها . انك التفيتها قبل يومين فقط .

ـ أمس ولاول مرة .

ـ اجل امس فقط ، لماذا نذهب بعيدا ؟ اذن ليس غريبا أن تتحدث اليها بعد مضي ساعات فقط على آخر حديث بينكما . اما انا فالامر مختلف وقد اتضح لك الآن. انه بحاجة الى تمهيد منك وتهيئة . ولا تنس ان انطباعك عنها حسن ، بل هو أحسن انطباع ، ولا بد أن يكون انطباعها هي ايضا كذلك . هذا يسهل الامر بينكما .

ـ الكلام اخذنا ، والوقت تأخر . كم الساعة الآن ؟ الساعة .. الآن .. لم تبلغ الحادية عشرة .

ـ من يضمن انها ليست نائمة في هذا الوقت من الليل ؟

ـ نائمة ام مستيقظة .. مستيقظة أم نعسانة ؟ لا ادري . سألتني من يضمن انها ليست نائمة . ان جئت للحق لا احد يضمن أي شيء . فربما تشغل نفسها الآن بانتظار مكالمة . ربما تسهر عند اقارب لها . ربما تغط في نوم عميق . بالنسبة لي ولك فان النعاس لم يدركنا بعد . ولا زلنا نخوض الحديث . انها من الصنف الذي اذا استغرق في النوم فلبضع ساعات . أنت لا تعرفها . تظل مستيقظة تطارد أشباحا وخيالات ، وتستحضر ذكريات ، وأحيانا تخاطب نفسها . لا تعير انتباها حقيقيا لما تراه امامها أو يحدث حولها . تفاجأ للحظات ثم لا تلبث أن تسترخي ندما على ما بدر منها من اهتمام . كأن كل شيء في حياتها قد حدث واكتمل . كل شيء . ولا داعي لتكراره مرة اخرى . تعيد تفسير كل شيء وتنقب فيه فقط . هكذا تفكر : كل ما يحدث زائدا عن الحاجة ولا ضرورة او معنى له . انها ذات اطباع غريبة واطوار اغرب. الست معي في ذلك ؟

ـ ليس عندي راي مخالف . انها ارملة على كل حال . ماذا تتوقع من ارملة ؟

ـ ولكن معرفتك بها لا تتعدى حدود التعارف .

ـ انها لا تتعدى هذه الحدود ، وقد لا تتعداها ابدا، وليست كمعرفتك انت بها .

ـ نحن جيران قدامى .

ـ بل اكثر من الجيرة . يقولون جارك القريب ولا قريبك البعيد .

ـ لهذا السبب ، وبصرف النظر عن اية أسباب اخرى ، كان يجب أن تعطيها رقم تلفوني . ما كان ذلك يكلفك شيئا .

ـ رقم تلفونك ؟ يا الهي .. فعلا . كان يجب أن أعطيها الرقم . لكني لم أفعل . انني أقصر دائما في حقك . كيف ارتكبت هذا الخطأ ؟ بل هذه الحماقة . لقد نسيت. ببساطة نسيت ، كما ينسى الانسان أشياء كثيرة هامة في حياته ، ويتذكر السفاسف . انه تهيأ لي وقتها ، ارجو صفحك ، انك لا تملك تلفونا بالمنزل . ربما لانك ركبت التلفون مؤخرا ، هكذا تهيأ لي . كأني حاولت أن أجاملها بطريقتي الخاصة ، وأن اجعلها تشعر انك أنت الذي سنبادر الى الاتصال . نوع من التبجيل . ولكن كان يجب أن أحتاط للامر وأترك لها رقمك ولو بصورة عرضية مواربة ، في مجرى الحديث بيننا مثلا . من أول ما جئت وانا أسأل نفسي ما الخطأ الذي ارتكبته ، ولم أستطع أن اجيب على السؤال ، حتى نبهتني اليه الآن . كان يجب ان اعطيها رقمك على الاقل . رغم انه على اي حال مثبت في الدليل شأن كل المشتركين في الهاتف .

ـ لم يثبتوه بعد في الدليل .

ـ اذن لن يمكنها الاتصال بك لو رغبت في ذلك . اكيد انها حاولت وفشلت . الاستعلامات لا تجيب على احد في هذه الايام . والفشل في العثور على انسان عزيز هو اقسى انواع الفشل واكثرها مرارة ، فكيف اذا أصاب امرأة فاضلة مسنة مثلها ؟ معنى ذلك انه يجب ان تحاول الاتصال مهما كلفك ذلك . انها مناسبة لا تتكرر . لن تستطيع أن تلومها لانها لم تتصل ، اما هي فمن حقها أن تلوم . سوف اتصل عنك الآن ، فالمسألة ليست معقدة الى هذا الحد . لماذا تهول الامور ؟ (ينزع دفتر التلفونات من جيبه ويتجه مسرعا الى التلفون ، يدير القرص بلهفة) .

ـ الجرس يقرع . ليس مشغولا .

ـ لقد حدثت أمور كثيرة لا حصر لها ، منذ فارقتها طفلا . انه عمر . لا أعرف ما الطريقة الملائمة لمخاطبتها . كأني لم اعد اعرفها . كأني اخشى أن يتغير انطباعها اول ما تسمع صوتي . ولكن هل للزمن كل هذا الجبروت ؟ ليس صحيحا ، دائما . في موقف كهذا يبدو انه وهم باهظ مكتظ ، لا غير . أسراب من الوهم ، قطعان من غيوم سوء الفهم تتبدد عند اول طلعة شمس . الطريق الى الجذور ليست طويلة . انها اقرب الطرق ، تنحني الذاكرة قليلا وتنتفض فينبعث الماضي العزيز ، أقصد سنوات الطفولة الاولى . سنوات الصدفة الخارقة الاولى .

ـ الجرس يقرع . سأعيد المحاولة .

ـ كأن الطفولة صليب ينزل عنه الانسان مرة واحدة الى الحفرة الاخيرة . في الطبيعة كائنات غريبة تتآلف

ضد عدو مشترك ، لمصلحة واحدة . هي أول من دخل حياتي . دخلها بجلبة وحماس ، وحين خرجت بقي غيابها لاذعا . كانت تستقبل رغباتي كأوامر الامير الصغير . كانت هي وحيده كطفلة ضائعة بلا والدين ، يمضي الزمن تحت أقدامها ، وهي لا تزال طفلة حانقة . لم اكن اعرف معنى الترمل . كنت أفكر ان زوجها هو ابوها . لم اكن اميز تلك المسائل . كنت أصغي اليها وادعي اني افكر بكعكة السكر . أديم النظر في عينيها حتى أجعلها تكف عن الكلام ، وعندما تكف اهرب . ولكنها كانت تعرف كيف تعاقبني حيث لا أتوقع وبقسوة، فأرفع اليها سؤال الحماية والعفو .

ــ التلفون يا صاحبي لا يجيب . هل تلفونك صالح؟ جرب حظك أنت ولو للمرة الاخيرة .

نهضت . استدعيت كل قواي ومصادر ثقتي . تقدمت وادرت القرص . لم اشعر كهذه المرة ان هذا الجهاز يمكن أن يفتح خطا على الفردوس أو الجحيم أو العدم . ادرت القرص . انتظرت . انه يرن . نغم موقوت منتظم لا يخطىء . ويسكت . ويرن ، مثل وجيب قلبي وتردد ذاكرتي وتقلب ظنوني .. الو .. ألو .. نعم . اسمي (قلت اسمي) .. عفوك .. انك لا تعرفني ، اننا لا نعرف بعضنا للاسف . ولكني أريد السيدة (قلت اسمها) . نعم هذا هو الرقم (ذكرت الرقم) . لقد حاولت من قبل ، لكن تلفونكم لم يكن يجيب . خطأ ؟ تقول خطأ .. أليس هو الرقم (...) اذن أين الخطأ يا سيدي ؟ لا تعرف سيدة بهذا الاسم ؟ لم تنزل عندكم ؟ لو كنت أعرف من قبل لما اتصلت . نعم ان الوقت متأخر. المعذرة . كانت السماعة ثقيلة في يدي وانا أعيدها الى الجهاز . لقد توقفت السيدة عن اطلاق عباراتها المتسارعة وذهبت الى فراغ الصمت . هل كان يمكن أن أستعيد كل ما مضى بمجرد ادارة قرص التلفون ، والاصغاء الى صوت شحيح يتسلل عبر اسلاك الهاتف ؟ رأيت عقارب الساعة على الحائط حادة طويلة وذات ضخامة . والتلفزيون مثل بقرة بلهاء نائمة . رأيت صديقي وقد شحب وجهه وغارت عيناه . لم يتكلم . كأنه لعب دور الدخيل . الطرف الثالث الطارىء وانتهى دوره . كنت سأنام على الفور بسلام أو متوخيا السلامة ولطف المآل ، لولا شعور طاغ يداهمني بأني خال حتى الفراغ ، ووحيد مرة اخرى ، واني مدعو اكثر من أي وقت مضى ، لامر غامض يخصني ، وقد افقده في اية لحظة ، ان لم اتقدم اليه واناله ملء قبضتي .

الكويت

مريد البرغوثي

القبائل

قبائلنا تسترد مفاتنها
في زمان انهيار القبائل
خيام .. خيام
خيام من الحجر المستريح، واوتادها مرمر او رخام.
نقوش على السقف
والورق المخملي يغطي الحوائط
والصور العائلية ، والجيوكاندا
تحاذي حجابا لرد الحسود
بقرب شهادة ابن تخرّج في الجامعه —
اطاراتها ذهب فاحش يعتليه الغبار .
خيام ، ونافذة من زجاج
هي الفخّ ترتعد الفتيات المطلات منه
اذا ما الصغير وشى للكبار .
بخار من الشاي يصعد ، صودا ، وويسكي
و « لا استسيغ النبيذ الفرنسي ، معذرة »
« هل نجحت مع الزوجة الرابعه ؟ »
خيام خيام
تضيء الثريات فيها الاثاث الوثير
ويمرح فيها ذباب الكلام
وابوابها من نحاس تجرّ عليه السلاسل
قبائلنا تسترد مفاتنها / في زمان انقراض القبائل !

١٧ / ٤ / ٧٨

تحضير

هذا أوان « الوشوشه »
هذا أوان الساعة التي تنازلت دقاتها
عن بهجة الرنين
لكن قلبها يدق دائما
أوان من يزور في المساء
ويدعي — امامهم — بانه قضى المساء نائما
اوان بضعة من الرؤوس قد تقاربت
في كل حارة وكل حيّ
وراء باب مغلق / وموعد مدبر بدقة
واستغرقت في « الوشوشه »
سيروا حفاة كاللصوص في مداخلَ البيوت
وقللوا اخباركم
وكثّروا اسراركم
كل الكلام قيل / واكتمل الهوان
فوشوشوا و وشوشوا
وليكن الصراخ من نصيبهم
في الساعة التي تدق عاليا
كأن صوتها علم .

٨ / ٤ / ٧٨

الكلام واللغة

بقلم
محمد الأسعد

لم نعد نعتبر حصول ملكة السماء « أنانا » السومرية على الكلام المشروع والكلام البذيء من سيد الحكمة « أنكي » غير اسطورة جميلة (١) .

وأصبحنا نعرف الكلمات بوصفها أصواتا ومعاني وروابط نحوية وصرفية ، وبوصفها نتاجا تاريخيا لجدل المجتمعات والطبيعة . الا ان هذه المعرفة التي فتحت آفاق الخروج من الاسطورة لا تعفيني من الانغمار في مشكلة اللغة ومعاناة صياغتها مجددا .

فأنا كانسان شاعر أعاني من عدة ازدواجيات . الكلمة بالنسبة لي جزء من اللغة التي تؤديها ، بالاضافة الى أجهزة النطق والكتابة ، الالوان والخطوط والكتل والحركات . وكل هذه الجوانب اللغوية تدخل في اطار وعيي كصاحب تجربة يحاول أن يكوّن منها شيئا ما بحدود الكلمات المؤسسة على قواعد مجردة .

والكلمة بالنسبة لي تبدو احيانا ، وفي أشد حالات الوعي توهجا ، شيئا من الاشياء ، شيئا متفردا يعجز تنظيمها المنطقي عن ادائه . انني أحسّ الكلمات أشياء خسرها تطور الوعي البشري ونموه باتجاه استخدامها كرموز اصطلاحية .

والكلمة بالنسبة لي وعي بخصوصية الاشياء . كشف أتفرد به وأحاول الوصول به الى نهايته رغم ان المجتمع حولي يصرّ على أن تحسن كلماتي تصرفها . أي أن تظل في نطاق حساسيتها العامة المشتركة . والكلمة بعد كل هذا موروث قبلي لم أشارك في صياغته. وعليّ أن اكتسبه ، وأن أخضع لهذا الاكتساب ، وأن أزدوج بين اللهجة الرافضة للاعراب واللهجة المعربة .

ان علم القواعد يقدم أحكام تحويل الكلمات ليس بالرجوع الى الكلمات الحسية ، بل الى الكلمات بشكل عام دون أن يتناولها حسيا . ويقدم الاحكام لصياغة الجمل دون الرجوع الى الجمل المحسوسة الخاصة . أي بدون فاعل محسوس أو فعل محسوس ، وانما بالرجوع الى الجمل كلها بشكل عام . ودون النظر الى الشكل المحسوس لاية جملة بشكل خاص . وهو بتجريده نفسه سواء بالنسبة للكلمات أم الجمل عن الخاص والحسي يأخذ ما هو عام وأساسي في تحويل الكلمات وتركيبها في جمل . ويقيم ذلك وفق أحكام علم القواعد وقوانينه . فعلم القواعد هو حصيلة عملية تجريدية صاغها الفكر البشري عبر حقبة طويلة من الزمن . ان ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الانسان الانتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء . أما نظام القواعد فلا يتغير الا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجددا (٢) .

ويشارك هذا الجانب القواعدي في جانب واحد من التكوين اللغوي للقصيدة . فهو تعبير عن البناء المنطقي الذي تقيمه الكلمات سواء كانت بنائية أم منطقية، الى جانب النغم الذي يحدده الايقاع ، وجانب الصورة الذي تحدده جملة الاحساسات غير الكلامية . وخاصة تلك الاحساسات الكامنة في العلاقات بين الصور (٣) .

وعادة يطالب واضع القاعدة بأن تحسن الكلمات تصرفها . أي ان تنتظم في الجملة وفق حساسيتها المعروفة . ولكن مع استثناء بسيط أحيانا يبيح الحرية بما يناسب المقام . وهو استثناء مصدره الشذوذ الذي لا يمكن تطويعه لقاعدة ولكنه يفرض نفسه بقوة استخدامه في الموروث . ويختلف ترتيب الكلمات من

لغة الى اخرى ، فهنالك اللغات الحرة التي لا يخضع فيها نظام الترتيب لقواعد لازمة بل تحدد هذا النظام قوانين الاسلوب والمفاضلة بين أسلوب وآخر . فيخصص أسلوب معين بمجال من مجالات القول لا يصح استعمال غيره في نفس المجال ، كما هي اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية . وواضح ان أساس التنظيم أساس بلاغي وليس أساسا نحويا .

وهنالك اللغات المستقرة التي تتبع نظاما معينا في ترتيب الكلمات لتأليف الكلام . ولا يستطيع المتكلم في هذه اللغات أن ينتقل بالكلمة من مكانها المعين في الجملة، كما هي اللغة الانكليزية واللغة الفرنسية ، أما في لغتنا العربية ، فقد جاء نظام ترتيب الكلمات على ثلاثة اضرب :

١ ـ ما عينه الواضع وحكم به على سبيل الوجوب، فيعدّ مخالفه مخطئا ويخرج الكلام الخالي من مراعاته عن الاسلوب العربي ، كتأخير التمييز عن المميز ، والمضاف اليه عن المضاف .

٢ ـ ما عينه الواضع أيضا ولكنه قضى به على سبيل الاصالة وباعتبار ما هو الاولى . ولا تخرج العبارة بمخالفته عن حدود العربية كتقديم اسم من مصدر الفعل على اسم الذات الواقع عليها .

٣ ـ ما لا يقتضيه الواضع على التعيين ، وجعل امره دائرا على رعاية ما يناسب المقام وتعينه بحسب التراكيب المخصوصة موكول الى المعية المتكلم ، وحسب تصرفه ، كتقديم اسم المفعول على الفعل لافادة اختصاصه به وعدم تعلقه بغيره (٤) .

وواضح ان هذه الحرية النسجية في التصرف لم توضع الا باستقراء الاستعمالات الموروثة . وهو ما نبه أذهان الكثيرين الى التفريق بين الفصاحة والبلاغة وبين قواعد النحو .

يقول ابن الاثير (٥) : « ينبغي لك أن تعلم ان الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة ، والدليل على ذلك ان الشاعر لم ينظم شعره ، وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وانما غرضه ايراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة ، ولهذا لم يكن قادحا في حسن الكلام » .

ويقول ابن خلدون (٦) : « ان الاعراب لا دخل له في البلاغة ، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكه . فاذا عرف اصطلاح في ملكه ، واشتهر ، صحت الدلالة . واذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانين النحاة » .

وتشفّ هذه الآراء عن اختبار عميق للفاعلية الشعرية .

ان ما تقدم يدفعنا الى القول بأن الكلمات ليست موروثا قبليا يسبق وجود الشاعر فقط ، بل هي موروث اشكالي يعبر عن اكثر جوانب المشكلة الشعرية حدة وخصوصية . لانها في الوقت الذي تلقي فيه بثقل مطلقها على الشاعر ، تعجز عن الاستجابة لوعيه كفرد أمام اللحظة المعاصرة . وهذا شأن كل أداة فنية ، رغم محاولة « بول فاليري » (٧) تشبيه الكلمة بالآلة الموسيقية ، والقول بأن الاخيرة اداة كاملة التهذيب وناجحة في أداء وظيفتها كمطلق للموسيقى . فما يناظر الكلمات في الموسيقى ليس الآلات ، وانما قائمة من التكوينات المختلفة والمتغيرة عبر العصور مثل الهارمونية والميلودية والمقامية والايقاع (٨) .

معنى هذا أن الانحراف الكلامي يقف ضد التطابق الكلامي ، ويشكل سمة من سمات التكوين الشعري . ولكن هذا التناقض هو في النظر الى الكلمة كشكل مجرد بحت ، والنظر اليها كوسيط بين النفس والعالم . وهو تناقض خصب يشكل أحد عوامل جدلية الابداع الشعري حين يمنحنا معيارا للتفريق بين اللغة والكلام .

اننا نتلمس ميلا نحو ايجاد هذا التفريق بين اللغة والكلام ولكن بمصطلحات مختلفة . فثمة احساس مبهم بالفرق بين النثر والشعر في الحساسية النقدية . وثمة اشارات واضحة تقيم وظيفة للكلمة في الشعر غير وظيفتها في النحو (٩) .

ووصل البعض الى استخدام كلمات مثل « الجرس » و « الايحاء » و « الظلال » لوصف ما يتفرد به الكلام في الشعر من صفات (١٠) .

ولكن هذه المحاولات لم تمسّ الا مسا خفيفا ما يمكن أن نطلق عليه البحث عن الاساس المادي لجماليات الشعر في خبرة الكائن البشري .

وتمثل جهود الشاعر الفرنسي « بول فاليري » لتحديد مصطلح الشعر الصافي وجهود الحركة السيريالية لتفجير التناقض الكامن في الكلمات ، اكثر المحاولات أهمية في نظرنا ، لانها تناولت الكلام كمادة أولية وأساسية في تكوين القصيدة (١١) .

لقد شغل « فاليري » نفسه في البحث عن الخصائص الشعرية التي اذا اجتمعت وضعت أمامنا شعرا خالصا . وهو يعتقد « ان الكلام عندما ينحرف انحرافا معينا عن التعبير المباشر ، اي عن اقل طرق التعبير حساسية ، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف الى الانتباه بشكل ما الى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص ، فاننا نرى امكانية توسيع هذه الرقعة الفذة ، ونشعر اننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على النمو والتطور « وهو اذا تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني » (١٢) .

وينصرف من ثم الى البحث عن ظواهر هذا الانحراف وضروراته لخلق نظام مصطنع ومثالي اي متميز عن الواقع العملي الخالص ، وذلك باستخدام مادة من أصل سوقي هي الكلام . أما السريالية فهي لا تنطلق من هذا التمييز بين الحساسية المشتركة والحساسية العامة ، بل من التمييز بين الأنا والذات . وتعتبر الأنا الاولى وهمية . ذلك اننا نتعلم ان نولد الكلمات بطريقة آلية مصطنعة ، عاملين بصورة واعية بليدة ، مساوين بذلك بين المبدع والمحترف . وهكذا يتوجب على العبقري حين تحين اللحظة المناسبة للابداع أن يصير نفسه غريبا عن الارض التي تضجره ، وعليه أن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك . وهذا الرفض طقس مهم في أسطورة الفنان ، وهو وثيق الصلة بنظام التنسك عند الكاهن الى حد بعيد . وعلى الشاعر ، انسجاما مع طقس التغرب هذا ، أن يصير غريبا عن لغة قومه ، عن اللغة المألوفة التي يسمعها ويستخدمها عادة . وان يكتشف اللغة الاخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الاسطورية . وهذه هي اللغة التي يوقظ بها الشاعر كلية الحكم الكبير على حد تعبير « رامبو » (١٣) .

ان تحليل فاليري وتحليل السريالية يهمنا من ناحية واحدة فقط ، هي التأكيد على خاصة انحراف الكلام عند الاول ، وخاصة ارتباط هذا الانحراف بتأكيد ذات الشاعر عند الثانية . وما هو مهمل هنا هو تفسير هاتين الخاصتين بالعودة الى تاريخ الكلام . وهو تاريخ يحيلنا الى اللغة البدائية . باعتبار ان الكلام مرحلة من مراحل ولادة صورة من صور اللغة ، لان كل الاضافات الانحرافية لا تأتي من ضرورات نظام متصور بعديا ، وانما تأتي من أصول الكلام بوصفه احد أجزاء اللغة .

ذلك الصوت الذي يعتقد « مورغان » انه جاء أولا كمعاون للاشارات والايماءات والحركات ، ثم اخذ يكتسب بالتدريج معنى متعارفا عليه ، بحيث أصبحت له السيطرة والسيادة والغلبة على لغة الاشارات أو على الاقل أصبح جزءا مهما فيها .

وكلما نزلنا في سلم التدرج اللغوي الى الصور الدنيا للغة وجدنا عنصر الاشارة يزداد وضوحا ليس فقط من حيث العدد والكمّ بل وايضا من حيث تنوع الاشارات ، الى أن نصل الى اللغات التي تعتمد على الاشارات لدرجة يصعب معها فهم ما يقال ان لم يكن مصحوبا بالاشارات والحركات والايماءات المناسبة . وفي هذا السياق أيضا يمكن اعتبار صوت الطبول الافريقية واشارات الضوء والدخان نوعا من اللغات (١٤) .

ويعتبر « كولنجوود » الرقص التقليدي في الهند لغة على جانب كبير من الدقة والصرامة . فهو رقص تستخدم فيه تعبيرات الوجه وحركات الايدي ، ووضع القدمين والمسافات بينهما أو ثني الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والرأس في وحدة تامة متآزرة الاجزاء لقول شيء ما أو عدة أشياء تحمل المعنى (١٥) .

فما هي هذه اللغة التي تحاول النفاذ الى المحيط، مستخدمة شتى الوسائط من حركة وايماءة ولون وصوت ومعنى ؟

ان الاجابة على هذا السؤال ترجعنا الى جزء من الصورة غارق في العتمة . هو أكثرها أهمية . نعني به فاعلية الانسان في بيئته . لان دراسة الفن كنشاط عقلي منفصل عن الحركة المادية في المكان والزمان لن يؤدي الا الى أجوبة كاذبة ، بينما دراسته في ضوء النشاط العصبي ستؤدي الى أجوبة صادقة .

ويقدم لنا « بافلوف » في نظريته عن الصلة بين العالم الخارجي والجملة العصبية أساسا قويا للربط بين النشاط العقلي والحركة المادية ، دون أن يعني ذلك احالة الفكر والوعي الى نشاط عصبي محض .

فقد دأبت الدراسات التقليدية لظاهرة الفن على النظر الى النفس الانسانية كوجود مستقل لا مادي ، وقوة حيوية لا تخضع لمبدأ العلية (١٦) .

وكانت مهمة بافلوف البرهنة تجريبيا على ان النفس الانسانية تخضع لمبدأ العلية وان الحياة العقلية وظيفة لمادة لها بنية عضوية منظمة نظاما دقيقا للغاية هي المخ (١٧) .

يبدأ بافلوف من الاحساس باعتباره انعكاسا ذاتيا للواقع الموضوعي ، أي الصلة المباشرة بين الوعي والعالم الخارجي . بمعنى انه توجد خارجا عنا وبصورة مستقلة موضوعات وأشياء وأجسام ، وان احساساتنا صور عنها .

يكتب « غارودي » مفسرا : « ان التسلسل العصبي الذي يحركه فعل الوسط الخارجي يتعلق بالجملة العصبية ، لكن محتواه ليس محدودا بالتسلسل العصبي ذاته بل بطبيعة الموضوع الذي يمارس تأثيره فنيا ، فالاحساس ذاتي بشكله ، موضوعي بمحتواه ، والاحساس ليس انعكاسا سلبيا بل احساس فاعل يتضمن رد فعل على العالم المحيط . هنا ننتقل من الانعكاس الى المنعكس ، من الاحساس الى المعرفة » . فالاشياء المادية تتمتع لا بخاصة واحدة بل بخصائص متعددة من حجم ولون ووزن وشكل ، وتنقل أعضاء حواسنا الى الدماغ تأثيرات متنوعة في وقت واحد ، صادرة عن تلك الخصائص . وعلى هذا الاساس يتشكل في الدماغ ادراك واحد كامل للاشياء . ان الادراك هو مجموعة الاحساسات المرتبطة فيما بينها ترابطا متلائما مع ترابط خصائص الشيء المثير فيها ، الادراك . ولدى

« بافلوف » ما يطلق عليه المنعكس باعتباره الجواب المنتظم للجهاز العضوي على عمل الوسط الخارجي . وهو الظاهرة الاولية والاساسية في الفاعلية العصبية . وتعريفه انه الارتباط بين تحريض آت من العالم الخارجي ، وعمل جوابي يرتد الى العالم الخارجي .

وفي الحالات الاكثر بدائية ، في غير الاحياء مثلا ، أو في الاحياء الدنيا ، يكون هذا المنعكس حركة ميكانيكية أو رد فعل . وهو في أكثر أشكاله خشونة انعكاس للعالم الخارجي يجد تعبيره في عمل ، وتركيب بين احساس وفعل محرك أو افرازي .

انه الوحدة التاريخية لاحساس وفعل ، وحدة تشمل بالضرورة الفرد والعالم الخارجي . ان عددا معينا من هذه الارتباطات موجود لدى الكائن الحي منذ ولادته . وتسمى الانعكاسات اللاشرطية ، وتعريفها انها رد فعل مباشر دون وسيط من قبل الجهاز العضوي على العمل الخارجي . ويمكن ان تتجمع بعض المنعكسات بفعل الشروط الخارجية في سلاسل معقدة من افعال منعكسات السلوك وان تثبت بالوراثة ، وتلك هي الغرائز ولكن ثبات هذه المنعكسات يتعلق بشروط حياة الكائن .

ان هذه المنعكسات اللاشرطية تشكل ادنى أشكال سلوك الكائن الحي وتبنى عليها منعكسات أكثر تعقيدا كلما صعدنا في سلم التطورات للكائنات . حيث يجيئنا المنعكس الشرطي . والفرق بين هذا المنعكس والمنعكس اللاشرطي يكمن في تدخل عنصر جديد هو الاشارة ، حين توفر الاشارة تآلفا اكمل بين الجهاز العضوي والشروط الخارجية للحياة . والاشارة تحريض غير مباشر يحرك الجملة العصبية . ويمكن احداث هذا المنعكس وفق تجارب « بافلوف » ، حين تلعب ظاهرة موضوعية دور المنبه ، فتنبه الجهاز العضوي الى ظاهرة ذات مغزى بيولوجي . ومن الضروري ، لاحداث منعكس شرطي ، أن يوجد تزامن بين مدة عمل الظاهرة الموضوعية غير الموجودة سابقا وعمل عامل لاشرطي .

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

النظام الاول تشكله الاشارة التي تنبه الحواس والالوان والروائح والاشكال وأوضاع الاشياء في المكان.

أما النظام الثاني فهو الذي تشكله اشارة اللغة ، وهو نظام خاص بالانسان وباستخدام هذه الاشارة التي تعتبر اشارة لاشارة النظام الاول ، أصبح الدماغ قادرا على اعطائنا صورا عن تلك الاشياء في الوقت الذي لا تثير فينا احساسات عنها . وهذه الصور تبدو وكأنها نتاج النشاط الاعتباطي للوعي ، الا ان الامر على خلاف ذلك ، فلا يمكن أن تتكون الا صور تلك الاشياء التي اثارت فينا عمليا في وقت ما احساسات طبعت آثارها في دماغنا . ان الصور التي تقوم على الاحساسات والادراكات هي انعكاسات وصور للعالم المادي ، شأنها شأن هذه الاحساسات والادراكات . ولما كانت الصور غير مرتبطة بتوفر الاحساسات في وقت معين فهي تتمتع باستقلال نسبي ويمكن أن يمتزج بعضها ببعض كيفيا في الدماغ . ويستطيع الخيال أن يجمع بين عناصر أكثر الصور تباينا ، هذه الصور التي تكونت على أساس ما كان من احساسات وادراكات في وقت ما ، الا ان هذه العناصر كلها ليست في الاصل غير انعكاس للواقع الموضوعي .

ويشير « بافلوف » في حديثه الى المؤتمر الدولي الرابع عشر للفسيولوجيا الى جهاز الكلام الاشاري باعتباره صورة من صور المنعكس الشرطي الخاص بالانسان وحده ، فيقول : « اذا كانت احساساتنا عن العالم المحيط بنا هي بالنسبة لنا اشارة الاشارات الاولية عن الواقع ، أي الاشارات المشخصة ، فان الكلام والتنبيهات الحركية التي تفيض من أعضاء الكلام الى اللحاء الدماغي هي الاشارات الثانوية ، اي انها اشارة الاشارات . فانها تمثل تجريدات للواقع وتسمح لنا باستخراج التعميمات ، وهذا هو ما يشكل لدينا في الحقيقة تلك الخاصية التي يتميز بها الانسان ، وهي خاصية الفكر » .

ويرى « بافلوف » وآخرون ان الانتقال من نظام الاشارات الاول الى نظام الاشارات الثاني نتج عن العمل. فنشأت الاضافة البشرية المكملة لهذا النظام وهو جهاز الكلام تأسيسا على النظام الاشاري الاول مما أعطى الانسان امكانية خلق اتحادات من الصور والمفاهيم لاقامة ارتباطات جديدة وتلك هي التباشير المادية لفاعلية تضع الخطط وتذكر بالماضي وتتنبأ بالمستقبل (١٨)

تأسيسا على هذا ، يمكن القول ان اشارة الاشارات ، أي الكلمة ، جاءت لتختزل اللغة ، تلك التي بدأت تعبيرا عضويا خالصا الى أن اصبحت تعبيرا فكريا لكائن يواجه الاصوات والالوان والاشكال والاحجام والفراغات ... الخ في المحيط الخارجي .

ولكن هذا الاختزال الذي يعتبر طريق الانسان نحو تكوين المفاهيم ونحو أرقى أشكال المعرفة لم يمنع الكلام من أن يتخذ عدة صور ، فهو مرئي ومسموع ومنطوق ومكتوب . أي انه ، في كل حالة من حالاته ، يميل الى الخروج على نطاق التجريد ، ليدخل مجددا في صيرورة الفعل الانساني عبر الزمان ، بالابتعاد عن صورته الشكلية والتطابق مع الظاهرة النفسية . وهذا الجانب يأخذ حيزا كبيرا من اهتمام علم اللغة الحديث، ذلك الذي يقيم وزنا كبيرا للجوانب النفسية في دراسة اللغة ، فيلاحظ تذبذب اللغة باستمرار بين مثل الانسجام الرياضي ومثل الانسجام التخيلي .

ويضرب الباحث ل.س. فيجوتسكي مثلا يخص المبتدأ والخبر ، والتباعد بين الناحية النحوية والنفسية فيالاستعمال ، اي بين الجانب «السيمانتكي» والجانب الصوتي . ففي جملة مثل « وقعت الساعة » قد يتغير التأكيد والمعنى في المواقف المختلفة. ولنفترض اننا لاحظنا ان الساعة توقفت ونسأل كيف حدث هذا ؟ تكون الاجابة « وقعت الساعة » . هنا يتلاحم المبتدأ النحوي والنفسي ، فالساعة هي الفكرة الاولى في الوعي ، أما وقعت فهو ما يقال عن الساعة . ولكن اذا سمعنا صوت قرقعة وتحطيم في الحجرة المجاورة ووقفنا على ما حدث وتلقينا نفس الاجابة ، فان المبتدأ والخبر ينعكسان من الناحية النفسية ، فنحن نعلم ان شيئا ما قد وقع ، وهذا هو ما نتحدث عنه . وتكمل الساعة الفكرة . ولا يوجد هذا التباعد بين التنظيم النحوي والنفسي في المبتدأ والخبر فقط ، بل يشمل أيضا التذكير والتأنيث والعدد والحال والفعل وزمن الفعل وما الى ذلك . وقد يكون التلفظ التلقائي خاطئا من وجهة النظر النحوية ولكن قد تكون له قيمة ابداعية وجمالية (١٩) .

ويكشف الشعر كيف ان الشاعر حقيقة لا يتعامل مع الابجدية وحدها ، أي الصوت وحده ، بل يتعامل مع جماع المؤثرات التي يتلقاها جهازه العصبي ، اللون والحركة والصوت والحجم والفراغ ، بالاضافة الى المعنى . وفي هذه النقطة يبدو الشاعر متعاملا مع اللغة بمفهومها الشامل اي بوصفها جماع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان .

ان الدلالة في الشعر أو المعنى الذهني ، ليست بالضرورة نفس دلالة الكلمة وفق النظام النحوي والقاموسي . فالدلالة هنا ترتبط بما يدل عليه التوليف بين معطيات شخصية وخارجية ليس المعنى القاموسي الا أحدها ، وقد يكون اكثرها تعرضا لتغيير دلالته واكتساب غيرها من مجمل التوليف في لغة القصيدة .

وما النظر الى لغة الشعر ، سواء باعتبار مصدرها الكلام أو باعتبارها مساوية للكلام ، الا افتراض سيىء ظهر في عهود التقنين حين جاءت اللغة مختزلة في الابجدية ، فجرى تثبيت هذه الاخيرة عند حدود الدلالات المعروفة ، سواء في الشعر أو الخطب أو الحديث أو القرآن . اي اعطيت صفة الاداء المطلقة الخالدة فوق مستوى المكان والزمان على نسبيتهما .

ولم تفت هذه الحادثة بعض المفكرين ، فقد كتب د. ابراهيم السامرائي يقول : « ان الذين اقاموا انفسهم حماة للعربية في جميع أطوارها لم يفهموا سنة التطور ، ولم يقبلوا الجديد . فاللغويون والنحويون من العرب يحصرون الفصيح من اللغة بعصور معينة لا تتعدى صدر الاسلام . وهذه الحقبة هي ما يصحّ أن يحتج بكلامها ، فلم يجيزوا الاحتجاج بلغة الاحقاب التالية .. » (٢٠) .

وهو نفسه ما قام به النحاة الرومان حين جمعوا استعمالات اللغة بين عصور شيشرون واغسطس وما قبل ذلك ، وهو نفسه ما فعله النحاة الاغريق الذين بنوا نحوهم على اللهجة الاتيكية .

وليس شيء من هذا عند علماء اللغة في العصر الحديث . فعلم اللغة عند هؤلاء يصف طرق الاستعمال اللغوي في مرحلة خاصة من مراحل تاريخ اللغة المدروسة (٢١) . ولعل سوء الفهم الذي تلقاه حركات التجديد الشعرية ينبع من هنا من النظر الى لغة الشعر بوصفها الابجدية نفسها ، بكل حدودها منمعان وروابط ووسائل بناء تشكل ثوابت في الثقافة الموروثة .

واي بحث نقدي لا يمتلك هذا التمييز بينالابجدية واللغة سيعجز عن تنسيق ألفاظ تستخدم كثيرا مثل « سحر الشعر » و « أسره » أو « جماله » وما الى ذلك لانه سيظل دائرا في الثابت الموروث الذي جعل الشعر نوعا من أنواع الكلام مضافا اليه النظم والمعنى ، بينما تعبر الملامح المميزة للتجارب الشعرية الكبيرة والمؤثرة عن احتفال كبير بأحد جوانب اللغة . فالشاعر الفرنسي « رامبو » يتعامل مع الكلمات على أساس قدرتها السحرية على التغيير . ولذا يحاول أن يكشف فيها الوانا واصواتا تفجر أحلاما ليست من هذا العالم . وأبو تمام يركز طاقته علىحرفيات الصورة مناستعارات وتشابيه أصبحت من علامات تجربته . اما الشاعر الانكليزي ت.س. اليوت فينصرف الى التوليفالصوري بوصفه معادلا محايدا للعواطف والمشاعر والافكار . ويهتم شعراء آخرون بصوت الكلمات دون معانيها أو جوانبها الصورية . وكل هذه الاهتمامات تنبع من كل اكبر من الكلمات ، ذلك هو « اللغة » ، لاعطاء القصيدة كيانا موضوعيا فاعلا شبيها بكيان كائن من الكائنات .

ان هذه الشبكة المعقدة التي تجمع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان ، تلك التي يطلق عليها الوعي ، لا تعرف فصاما بين الوظائف ، أي بين الكلمة كشكل والكلمة كحقيقة نفسية ، بين الجانب العقلي للوعي والجانب الانفعالي .

كتب فيجوتسكي (٢٢) ان من النقائص الاساسية لعلم النفس التقليدي الفصل بين هذه الجوانب . فالتفكير في هذه الحالة لا بد أن يتحول الى تواتر ذاتي مستقل للافكار وينفصل عن التكامل الخلاق للحياة وعن الاهتمامات والميول الحية للانسان المفكر . وفي هذه الحالة يصبح التفكير اما ظاهرة لاحقة غير ذات معنى لا يستطيع أن يغير شيئا في حياة الانسان أو سلوكه الشخصي ، أو يتحول الى قوة بدائية تؤثر على الحياة الشخصية بطريقة غامضة .

فمن يفصل التفكير منذ البداية عن الوجدان يغلق امامه والى الابد الطريق الى تحـديد اسباب واصل التفكير ذاته ، لان التحليل العلمـي للتفكير لا بد وان يتطلب الكشف عن الدوافع المحركة للفكـرة والحاجات والاهتمامات والحوافز والميول التي توجه حركة الفكرة من هذا الجانب او ذاك .

وكذلك من يفصل الكلام عن الانفعال يجعل مـن المستحيل سلفا دراسة الاثر العلمي للتفكير على الجانب الانفعالي والارادي مـن الحياة النفسية ، لان المعـالجة العلمية للحياة النفسية تستبعد نسبة التفكير الى قوة غامضة تحدد سلوك الانسان بنظامه الذاتي ، كمـا تستبعد تحول الفكرة الى اضافة غير لازمة للسلوك او الى ظلال واهية عديمة الجدوى . ان هذه الوحدة بين الوظائف العقلية تجد تعبيرهـا لدى الشاعر برفض التعامل مع الكلمات بمعانيها الحرفية ، فليست الكلمة هي وحدة الجملة الشعرية بل ان وحدتها هي الصورة.

وسيرى س.م. بورا « ان التعبير بالصـورة لا يروي فقط ما يدور في راس الشاعر ، بل يعكس كل ما يحسّ به من تداخل بين الفكر والعاطفة . ويرجـع سبب تأثير الكلمات التي خلقها لحالة مـن الفكر يلعب فيها الادراك دورا كبيرا (٢٣) .

وسيرى « شارل لالو » ان بيت الشعر الجميـل هو متقابلاتموسيقية مركبة مناربعة أو خمسة أجزاء . ايقاعات ورتينات وروابط منطقيـة أو نحويـة أو معـان حرفية وايحاءات شخصية (٢٤) .

وسيرى فيـه مخـرج سينمائي كسيرجي ايزنشتاين (٢٥) نوعا من التوليف بين اللقطات لمشاهد انسانية وطبيعية . ولعلاقات التعجبالثنائية أو الثلاثية دلالتهـا الكبيرة . فهي تـوحي بزيادة حجم اللقطات . ويتحقق هذا عند القاء الشعر بوساطة نغم الكلام ورفع الصوت . وسيرى ان نجاح التعبير الصوتي للصور في اثارة العاطفة المطلوبة يعتمد عـلى التوليف بحيث يحقق التوليف الصورة الذهنيـة المعادلة للعاطفة المطلوبة . ويمضي التوليف الى ابعد من ذلك عنـدما يستخدم أسلوب القطع . ففي هذا النوع من البناء يصبح الايقاع على أساس تتابع الجمل الطويلة والجمل التـي تقتصر على كلمة واحدة وسيلة من وسائل رسم الشخصيـات رسما حركيا . والمثير للانتباه في هـذه الملحوظات وغيرها انها لا تتحدث عن تأثير متبادل بين الفنون بقدر ما تكشف عن عناصر لغة تبدو مشتركة بين الفنون .

ولا شك ان هذه اللغة ترجع في أصولها الى ذلك الزمن الذي كانت فيه اللغة الشعريـة شيئـا آخـر غير مجرد الكلام .

وما هـذا الانحراف الذي اهتم به فاليري أو التغرب الذي يعشقه السرياليون او تداخل وظائفالوعي الذي يشير اليه « بورا » الا ظاهرة انصراف الشـاعر الى تلك اللغة . بحيث كان الدفاع عـن الشعر وعن فهمه ينطلق من شيء أكثر عموميـة وشمولا لدى غالبيـة الشعراء (٢٦) .

اشارات :

١ ـ اكتسب التفسـير الاسطوري لنشاة الكلام تسميـات مختلفة عبر العصور . وكلعصر يروي القصة نفسها بمصطلحاتمختلفة.

في الاسطورة السومرية « أنانا ملكة السماء وانكي اله الحكمة » (٤٠٠٠ ق.م.) تحصل « أنانا » ضمن ما تحصـل عليه من فنـون الحضارة على « الكلام المشروع والكـلام البذيء » بمنحة من الـه الحكمة انكي في لحظة نشوته .

ويتحدث افلاطون على لسان هيراقليطس عن الاسماء التي تعطى بقوة الهية ، ولذا جاءت وقفا على المسميات .

ويروي العهد القديم حادث الحصول على الكلام هكذا : « وجبل الرب الاله من الارض جميع حيوانات البرية واتى بهـا آدم ليرى ماذا يسميها . فكل ما سماه آدم من نفس حية فهو اسمه » .

اما القرآن فقد اشار الى ما فهم على انه اصل الكلام بقـوله « وعلم آدم الاسماء كلها » .

وفسر احمد بن فارس فعل التعليم بانه فعل منح اللغـة فكتب « أعلم ان لغة العرب توقيف أي وحي . ودليل ذلك قوله تعالى : وعلم آدم الاسماء كلها » .

الا ان من الملاحظ ان ثمة تفسيرا مضـادا لهذا التفسيـر الاسطوري كـان يقـول بالتواطؤية اي بالاصل البشري للكلام منذ العصور المبكرة .

فمقابل نظرية هيراقليطس يضع افـلاطون نظرية ديمقريطس القائلة بان منشأ اللغة عملية تواطؤية لان الشيء ذاته كثيرا ما يقبـل عدة أسماء . ولان الشخص الواحد ذاته يظل هو رغم تطوره او تنازله عن اسمه . والتسمية وليدة التكرار والعادة عند الذين زاولوا فعلها .

ومقابل تفسير ابن فارس يكتب ابن جني الموصلي : « اكثر أهل النظر على ان أصل اللغة انما هو تواضع واصطلاح لا وحي وتوقيف . ذلك بان يجتمع حكيمان او ثلاثة فصاعدا فيحتاجوا الى الابانة عـن الاشياء الى المعلومات ، فيضعوا لكل واحدة فيها لفظا اذا ذكرعـرف به مسماه » .

وتوجد فئة ثالثة اتخذت موقفا وسطا مثـل القاضي ابو بكر وغيره ، فقالت ان من الممكن وقوع كل من هذين المذهبين ، فالقـول « وعلم آدم الاسماء كلها » يعني ان التعليم قد حصل بالالهام. بالقوة. لقد وضع الله في الانسان ملكة الخلق ثم تركه يخلق عـلى هواه . وتبنى ابن خلدون نفس هذا الموقف الوسطي .

* الاساطير السومرية ـ صمويل نوح كريمر ـ ترجمة يوسف عبد القادر ـ بغداد ـ ١٩٧١ .

* في فلسفة اللغة ـ كمال يوسف الحاج ـ دار النهار للنشر ـ طبعة ١٩٦٧ ـ اشارة الى محاورات افلاطون .

* العهد القديم ـ سفر التكوين ـ الاصحاحالثاني ـ اصدار جمعية الكتاب المقدس في الشرق ـ ١٩٧٠ .

* الاتباع والمزاوجة ـ احمـد بن فارس ـ نشرة المستشرق رودولف رو ـ ١٩٠٦ .

* الخصائص والنحل ـ ابـن جني الموصلي ـ دار الكتب المصرية ـ القاهرة ١٩٥٦ .

* مقدمة ابن خلدون ـ دار احياء التراث العربي ـ بيروت ـ بـلا تاريخ .

٢ ـ الماركسية وقضايا علم اللغة ـ ستالين ـ دار دمشق للطباعة والنشر ـ بلا تاريخ .

٣ ـ يستخدم ارشيبالد ماكليش اغنية انكليزية للاشارة الى هذا النوع من الاحساسات . تقول الاغنية :

يا ريح الغرب متى تهبين
فينزل المطر الخفيف على الارض
يا الهي ... ليت حبيبي كان بين ذراعي .
وانا في فراشي مرة اخرى .

فالعاطفة هنا موجودة ولكنها ليست في مشهد الريح والطقس من جهة ولا في الحب والفراش من جهة اخرى ، ولكن في العلاقة بين المشهدين (الشعر والتجربة ـ ارشيبالد ماكليش ـ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ـ دار اليقظة العربية ١٩٦٣) .

٤ ـ مجلة ((اللسان العربي)) ـ مقال ((اللغة الانسانية)) ـ احمد عبد الرحيم السايح ـ المجلد التاسع ـ الجزء الاول يناير ١٩٧٢ .

٥ ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ ضياء الدين ابن الاثير ـ القاهرة ١٣١٢ ـ المطبعة البهية .

٦ ـ مقدمة ابن خلدون ـ دار احياء التراث العربي ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

٧ ـ الرؤيا الابداعية ـ مجموعة مقالات جمعها هاسل بلولد وهرمان سالنجر ـ ترجمة أسعد حليم ـ الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي ـ ١٩٦٦ .

٨ ـ تعتقد ((جيزيل بروليه)) مثلا ان الشكل الرومانتيكي في الموسيقى حمل طابع الانكار في جوهره . فهو ينكر الهارمونية والميلودية والمقامية والايقاع ، وكلها تحديدات الشكل الكلاسيكي التي تدخل المعقولية في الصورة الموسيقية . وتذكر ان النزعة اللامقامية التي تبعث من فاجنر والتي سعت الى تحقيق موسيقي للصيرورة الخالصة عبارة عن شكل سلبي في الاصل وضع طريق نفي الشكل المقامي نفسه . وقد اتحدت هذه النزعة حديثا عند ليبوفتس بالنزعة اللالحنية التي تعبر هي ايضا عن شكل مؤسس بصورة مفارقة على سلب مفهوم الشكل نفسه . (جماليات الابداع الموسيقي ـ جيزيل بروليه ـ ترجمة فؤاد كامل ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ١٩٧٠) .

٩ ـ يقول يحيى بن المنجم : ((ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك مراما واعز انتظاما)) . وحين حاول ((ابن طباطبا)) ان يضع للشعر اساسا فكتب : ((اذا اراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا واعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلسل له القول عليه ...)) رد عليه ابو سليمان المنطقي بالتركيز على العواطف والاحاسيس فكتب : ((ان النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . ومع هذا ففي النثر ظل من النظم وفي النظم ظل من النثر ..)) .

ومن المحاولات الحديثة لتحديد الفاصل بين النثر والشعر محاولة ((ادونيس)) التي يقول فيها ان النثر اطراد وتتابع لافكار ما ، في حين ان هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر . والنثر يطمح لان ينقل فكرة محدودة ولذلك يطمح لان يكون واضحا . اما الشعر فيطمح لان ينقل شعورا او تجربة او رؤيا ، ولذلك فان اسلوبه غامض بطبيعته ، والنثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة محدودة ، بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه)) .

وهناك محاولة لمجموعة من الشعراء صدرت تحت عنوان ((البيان الشعري)) ترى ان ((المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره أداة ايصال وتفاهم بين الناس .. ولكن اللغة تظل عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة . والمنطق الشعري هو غير المنطق النثري . فاذ يسعى النثر الى مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو غير يومي ، ما هو مكشوف الى ما هو غير مكشوف ..)) (مجلة ((الاداب)) ـ مقال ((نظرة جديدة في النقد القديم)) ـ د. احسان عباس ـ يناير ١٩٦١ ـ زمن الشعر ـ ادونيس ـ دار العودة ١٩٧٢ ـ مجلة ((شعر ٦٩)) ـ البيان الشعري ـ مايو ١٩٦٩) .

١٠ ـ يتساءل ((سيد قطب)) : ((كيف تدل الالفاظ .. اولا على معانيها الذهنية ، وثانيا على الصور والظلال المصاحبة)) . ويجيب : ((بالعودة الى المؤثرات الحسية التي كانت تقع على الانسان البدائي)) . ويكتب : ((أغلب الظن ان شيئا ما في جرس الالفاظ الاولى ، ذلك الجرس الناشىء من مخارج حروفها كان له صلة ما بالمشاهد أو الحالات التي اطلقت عليها .. وشيء آخر ذلك هو صورة المشهد أو الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ .. ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة وتلك الملابسات المتنوعة وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى ، كما يضيف اليه الايقاع الموسيقي للفظ وهو جزء من دلالته ، وقد كان هذا الجزء ملحوظا غالبا عند اطلاقه للمرة الاولى)) . (مناهج النقد الادبي ـ سيد قطب ـ دار احياء الكتب العربية ـ عيسى البابي الحلبي وشركاه ـ بيروت ١٩٦٥) .

١١ ـ هنالك دعوة تناولت الكلام كمادة اولية في التكوين الشعري تقوم على أساس استخدام ((لغة الحياة اليومية في الشعر)) . وتنطلق هذه الدعوة من ان لغة الشعر هي ((الكلام)) في الشعر ، ولذا وجهت انظار اصحابها الى ازدواجية الكلام اليومي والكلام الموروث واعتبرت هذه الازدواجية لب المشكلة الشعرية . ورغم ان هذه الدعوة تتطلع نحو حل اشكالية حقيقية ، الا ان وجهة نظرنا تقوم على ان حل مشكلة استخدام الكلام في الشعر لا يقوم على المفاضلة بين ((لغتين)) بل على التفريق بين الكلام سواء كان يوميا أم موروثا واللغة كما سننظر اليها في الصفحات التالية .

١٢ ـ الرؤيا الابداعية ـ المرجع السابق ذكره .

١٣ ـ أندريه بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السيريالية ـ ميشيل كاروج ـ ترجمة الياس بديوي ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٣ . وكذلك : عصر السيريالية ـ والاس فاولي ـ ترجمة خالدة سعيد ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت ١٩٦٧ .

١٤ ـ Morgan .lwis .H, Ancient Society

١٥ ـ Collingwood, the principles of art Oxford, Clarendon press, 1938 .

١٦ ـ اعتمد الفيلسوف الفرنسي ((هنري برجسون)) على الذاكرة للبرهنة على لامادية النفس الانسانية في وقت مبكر من هذا القرن . واقام قناعاته على لامكانية الذاكرة وعلى بضعة اسئلة لم تتوفر الاجابة عليها في وقت لم تتطور فيه دراسات المخ بصورة كافية ، ولكن التجارب التي تجري منذ ما يقارب العشر سنوات على المخ اظهرت ان الذاكرة مركب من المركبات الكيماوية في خلايا الدماغ . وتوصل بعض الخبراء باجراء تجارب على الحيوانات الى نقل الذاكرة من حيوان الى آخر بوساطة استخلاص هذه المركبات وحقنها . (المادة والذاكرة ـ هنري برجسون ـ ترجمة د. اسعد درقاوي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٦٧ ـ مجلة ((عالم الفكر)) ـ مقال ((مستقبل المخ ومصير الانسان)) مجلد ٤ عدد ١ ـ ١٩٧٣) .

١٧ ـ رغم كل التقدم الذي احرزه علم النفس التجريبي وعلم الفسيولوجيا وخاصة فسيولوجيا الاعصاب يصر ناقد بريطاني معاصر هو « غراهام هو » في كتابه « مقالة في النقد » في معرض كشفه عن الاساس المشترك لوحدة الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الادبي على ان « العقل ليس عرضة لتنقيبنا ونحن لا نعرفه الا من خلال المشروعات التي يتعهدها » ، رغم انه يعترف بأن الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الادبي نتاج العقل . (مقالة في النقد ـ غراهام هو ـ ترجمة محيي الدين صبحي ـ المجلس الاعلى لرعاية الفنون ـ دمشق ١٩٧٣) .

١٨ ـ * النظرية المادية في المعرفة ـ روجيه غارودي ـ ترجمة محمد عيتاني ـ دار المعجم العربي ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

* بافلوف وفرويد ـ هاري ويلز ـ ترجمة شوقي جلال ـ الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥ .

* المادية والفهم التجريبي النقدي ـ لينين ـ ترجمة د. فؤاد أيوب ـ دار دمشق ـ ١٩٧٥ .

* العمل والمخ ـ يودي فرولوف ـ ترجمة د. شكري عازار ـ دار الكاتب العربي ـ بلا تاريخ .

* ضرورة الفن ـ ارنست فيشر ـ ترجمة أسعد حليم ـ الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ .

* من الميثولوجيا الى الفلسفة عند اليونان ـ د. حسام الالوسي ـ جامعة الكويت ـ ١٩٧٣ .

* الواقعية في الفن ـ سيدني فنكلشتين ـ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ الهيئة المصرية العامة ـ ١٩٧١ .

١٩ ـ التفكير واللغة ـ ل.س. فيجوتسكي ـ ترجمة د. طلعت منصور ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ ١٩٧٦ . والجدير بالذكر ان التمييز بين التنظيم النحوي للجملة والتنظيم النفسي الذي هو موضوع مبحث علم المعاني الحديث ، قد استرعى انتباه الكثير من الكتاب العرب ، مثل ابن الاثير وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون في حديثهم عن الشعر ، وخاصة في تمييزهم الذي مر ذكره بين النحو والبلاغة ، اذ يبدو واضحا ان البلاغة تعنى بالعلاقة بين الكلمة والتجربة ، بينما يعنى النحو بالعلاقة بين الكلمة ونظام القواعد .

٢٠ ـ فقه اللغة المقارن ـ ابراهيم السامرائي ـ المكتبة العصرية ـ ١٩٦٨ .

٢١ ـ المصدر السابق .

٢٢ ـ التفكير واللغة ـ المصدر السابق .

٢٣ ـ التجربة الخلاقة ـ س.م. بورا ـ ترجمة سلافة حجاوي ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧ .

٢٤ ـ مبادىء علم الجمال ـ شارل لالو ـ ترجمة مصطفى ماهر ـ وزارة التربية والتعليم ـ القاهرة ١٩٥٩ .

٢٥ ـ مذكرات مخرج سينمائي ـ سيرجي ايزنشتاين ـ ترجمة انور المشرى ـ المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣ .

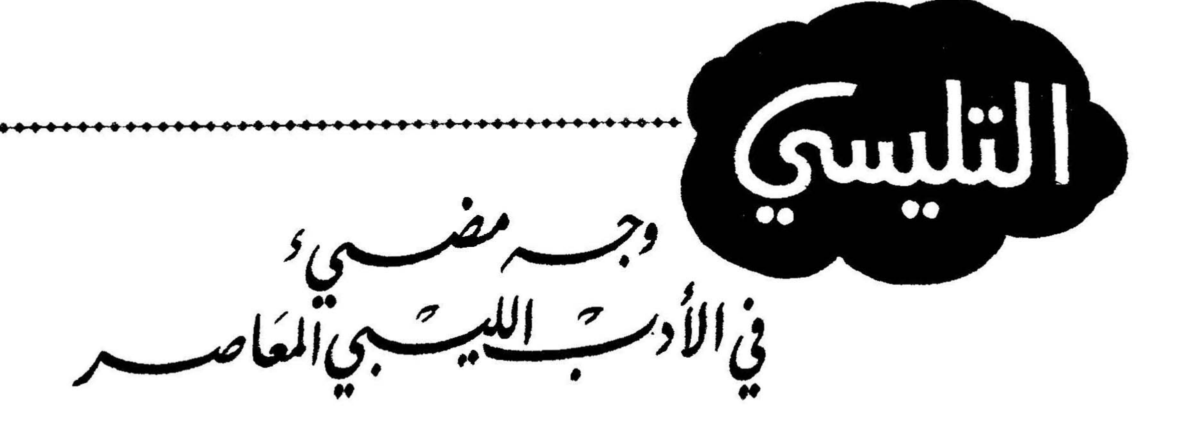
٢٦ ـ دفاع « كولردج » عن الشعر ينطلق من الدفاع عن الخيال الثانوي في مقابل الخيال الاولي ، لان الخيال الاولي وسيلة ادراك للمحدود بينما الثاني يعكس الاستخدام الارادي للخيال حيث يخلق مركبات جديدة . وهذا الاستخدام بالمعنى الواسع يعتبر استخدامها شعريا ، وكذلك ينطلق دفاع « شيللي » عن الشعر من دفاعه عن الاستعمال البدائي والبكر للغة ، لدى اولئك الذين يكتشفون لانفسهم طبيعة الحقيقة الواقعية بوساطة اللغة . (مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ـ ديفيد ديتشس ـ ترجمة د. محمد يوسف نجم ـ دار صادر ـ بيروت ١٩٦٧) .

الوردة

يملأ القاعة الضوء ، أسقط كالطير
في شرك اللحظة الصاعقه
يخرق كل خلاياي اشعاعها المحرق ،
اهوي كما تتفتت بي قمة شاهقه .
يتحوطني صوتها الساقط طوقا من النار يصيح عليّ :
« اقترب ! »
ـ « اقتربت . »
ـ « اقترب ! »
ـ « اقترب . »
انني اتقرّب كل الذي تمنح اللحظة من قرب ،
واسحب ذاك الاسير الذي مزّق المهبط الوعر
جلده .
ليس لي غير أن امكن الصوت والضوء مني
فيحزّ انني جسدا ويذيبانني بالتمني ..
ـ « انني ها هنا . ارفع الوجه نحوي ! »
وأصعّد وجهي ، واهوي الى الارض منبهرا
يستبيح الذهول بقايا ارتقابي
ـ « اقطف الوردة الصغيرة قربك ! »
انه البرزخ ـ الطين ، أمد يديّ لاقطفها ،
الوحل فاجأني وتسرّب في قصبات عظامي .
لحظة !
وسمعت خفقة جنح لروحي تفرّ ...
وتسقط .
لحظة !
صوتها يشتعل :
ـ « عد مكانك ، أو ظلّ هذا القرار الاخير
روحك اتسخت ! فابق في الليل والبرد
يقضم زرق مفاصلك القدر الاسود
يجلدك الزمهرير . »
ـ « انها الوردة المتمناة مقطوفة مثلما
امرتني عيناك ،
وكما أمرتني زحفت من الضوء للظلمة ،
من بقعة في الهدوء لهذا الدويّ الزئير .. »
لم تقل اي شيء .
سحبت ضوءها ، اخترقت مثلما الطيف
كل المسافة في الليل ... حتى اختفت .
وانا
أتكوّم في ظلمتي والرطوبة ينهش وجهي
حزن كبير ...

بغداد

ياسين طه الحافظ



نجم الدين غالب الكيب

الادب الليبي الحديث هو مخاض لتجارب مريرة خاضها الكاتب على درب الكلمة . فمنذ القديم ، عرفت ليبيا انواعا من الادب واشكالا من الانتاج لا يزال اكثره مغمورا وغير معروف . وقد حاول بعض المهتمين بالتراث ان يكشفوا عن بعض جوانب من ذلك الانتاج ، ولكن جهودهم في هذا السبيل لا تزال متواضعة ومحصورة في بعض الاسماء التي برزت على مدى القرون الماضية . والحقيقة اننا اذ نتحدث عن الادب الليبي المعاصر ، فانما نريد بذلك ان نؤكد بأن المحاولات الجارية في هذا الحقل لم تكن الا حلقة من الحلقات الطويلة التي تمتد عبر القرون الماضية ، غير ان الادب الليبي المعاصر هو ككل الآداب التي نشأت في مراحل عصيبة وتحت ظروف القهر والاستعباد الاجنبي ، فكان الشعر هو السجل المعبر عن الوضع المتخم بأسباب الضغوطات والمعوقات . فقد ولد رواد الادب الليبي الحديث في مرحلة عسيرة اشتد فيها القمع وكرست فيها قوى الشر لابادة الشعب الليبي وحرمانه من ابسط حقوقه الانسانية . وبقدر ما كانت المرحلة حبلى بألوان من الضغوطات والمعوقات ، كانت الاستجابة قوية والنتائج معبرة والاعمال كبيرة .

ولعل خير ما يضرب به المثل في هذا المجال هو شعر احمد رفيق المهدوي ، واحمد قنابه ، واحمد الشارف ، والاسطى عمر ، وغيرهم ممن تجلت فيهم بواكير العطاء الادبي المعبر عن التصدي للتسلط الاجنبي المشبوب بالمواجهة النضالية لسلطات الفاشي الايطالي . ويشكل الشعر الشعبي رافدا مهما في ادب هذه المرحلة ، غير ان تنوع العطاء الادبي قد جاء مع بداية السنوات الاربعينية حيث تفجرت قرائح الكتاب بشتى الالوان الادبية ، وكان أبرزها هو المقالة السياسية التي راحت تخوض في شتى الموضوعات وتتناول بالنقاش القضايا الوطنية التي يعبر أصحابها عن رؤاهم لليبيا المتحررة من الاستعمار والمتحدثة عن تقرير المصير (١٩٤٣ ــ ١٩٥١) .

غير ان هذه المرحلة التي تخوض في القضايا الوطنية قد طويت بعد الاستقلال، واتاح هذا فرصة امام ولادة الوان ادبية اخرى على يد فئة من الشباب الذين تمرسوا بثقافة جديدة واطلعوا على نماذج من الادب الحديث الذي تضطلع بنشره صحف ومجلات تصدر عن بعض العواصم العربية . وكانت البيئة الليبية من الناحية الثقافية قد خرجت لتوّها من مرحلة التجهيل التي مارسها الايطاليون على مدى سنوات حكمهم الثلاثين ، ولم يكن هنالك الا القليل من النخبة المثقفة ، وكان التعليم محصورا في اطار محدد لا يسمح بتحقيق الطموحات العلمية وان المعارف التي يتزود بها طلاب العلم لا تتجاوز بأية حال المرحلة الابتدائية . وبما ان ذلك كذلك فان المعارف المتواضعة المقررة في المناهج المدرسية لم تكن تعطي من العلم الا بقدر ضئيل جدا لا يحقق الا القليل مما تتطلبه الكوادر الادارية والوظائف الهامشية في اجهزة القمع الاستعمارية .

لكن ليبيا التي عرفت اقسى انواع الاستعمار عتوا واشده بطشا خرجت من بين حطام الحرب العالمية الثانية واخذت تتلمس طريقها معتمدة على طموحات شبابها لانتشالها من براثن الجهل وبعثها بعثا جديدا ، فكان الاغراء يحدو مثقفيها على ابتكار الوان من الادب ، فكان بعضها متأثرا ــ التأثر كله ــ بقراءته لما ينشر في الصحف والمجلات العربية ، فجاء على شكل ارهاصات او صدى لما استطاع المشرقيون ان ينتجوه في النقد ، والشعر ، والقصة القصيرة ، وحتى الطويلة .

في هذا الوقت بدا اسم خليفة محمد التليسي يطرق أسماعنا ويأتينا صوته من بعيد ، لكنه كان صوتا

معبرا وثريا بألوان العطاء ، ولم يكن التليسي الا واحدا من أولئك المثقفين الذين تحدوا الواقع . ولم تكن امكاناته الثقافية المكتسبة الا جانبا في شخصيته المؤسسة على جبلة قوية ورغبة صادقة في مغالبة الصعاب وكسر الجمود الذي يلف الحياة الثقافية . وبهذه الحوافز نراه يحاول أن يشق طريقه في أرض بكر معتمدا في ذلك على محصلاته الثقافية المكتسبة وسعة اطلاعه وأفادته من مصادقة الشعراء القدامى والمحدثين ، وكان شعراء المهجر يستأثرون باهتمامه باعتبارهم يقودون تيارا يستشرف عالما جديدا وضع الشعر العربي في مفترق الطرق . فعن طريق (نسيب عريضة) و (فوزي معلوف) و (ايليا أبي ماضي) بدأ ينفتح قلبه ووجدانه على أشعارهم وتتملكه الدهشة لاندماجهم الرومانطيقي في الطبيعة وسبحاتهم الرقراقة وتهويماتهم الهائمة في ملكوت الشعر ، وتأخذه الدهشة حتى لينتهي به القول : (بأنه لا يجد ما يشبه هذه العوالم الرفيعة أو يدانيها في السمو) .

وعن طريق هذا النبع الفياض يقف التليسي على ما تجود به قرائح أولئك الشعراء في المهجر ويقارنه بما اطلع عليه من شعر في المشرق ، وتلح عليه فكرة المقارنة فينشيء دراسته الاولى فيما يسمى بالادب المقارن عندما كتب سلسلة من المقالات خصّ بها الشابي وجبران (١٩٥٠) . وقد استطاع في هذه المقالات ان يبرز اسم الشابي الذي كان ـ وقتئذ ـ ما يزال مغمورا وغير مدروس بما فيه الكفاية ، ولقد استطاع التليسي ان يلفت الانظار اليه في مقالاته هذه لما تبشر به من ارهاصات تستشرف عالم النقد وتدخله من أوسع ابوابه .

وظل التليسي مشدودا الى ما يستجدّ في المشرق من تحولات في الادب العربي ، ويطالع في صحفه الادبية الثورة التي يضطلع بها رجال شديدو البأس والسطوة في عالم الادب والفكر والثقافة ، كالعقاد والمازني وشكري وطه حسين والرافعي وزكي مبارك وغيرهم ، وقد اطلع على انتاجهم الذي كان يتراوح بين العنف والشدة والرفق واللين ، ومن خلال هذا الانتاج بدأ يلاحظ ان الادب يسير على أيدي أولئك الكتاب في منعرج جديد مليء بمحاولات البعث والريادة ويبشر بالجديد والحديث . واعتقد ان « الرسالة » و « الهلال » و « الأدب » هي المنابع الرئيسية التي أخذ عنها معظم ما ينشره أولئك الكتاب الكبار في المشرق العربي وما كانوا يثيرونه من غبار حول قضايا الادب والفن والحياة !

وقد اتيح للتليسي ان يتعلم في المدارس الايطالية ، وفيها تمرّس بلغتهم التي كانت مقررة اجباريا في مناهجهم المدرسية . ولعل التليسي كان من القليلين الذين استطاعوا أن ينتفعوا بهذه اللغة ، فعن طريقها اطلع على الادب الايطالي وعقد صلة بينه وبين كتاب كبار ، تلك الصلة التي كان لها تأثيرها في ثقافته ، اذ قلما نراه يتصدى لموضوع او يعالج قضية أو يثير نقاشا دون أن نرى فيها ملمحا او اشارة أو دلالة على ما استوعبه من قراءات جادة وممحصة في لغتها الايطالية .

هذه هي المرافيء التي لجأ اليها التليسي قبل أن يلقي بنفسه في خضم الممارسات الادبية وقبل أن يلقي بشراعه في وجه الريح ليسير في « رحلة عبر دروب غير مطروقة وسبل محفوفة بالاشواك وطرق لم تكن آمنة ، ولا معبدة ، ولا تقوم على جوانبها الاضواء والعلامات المرشدة » (١) .

وقد حدثت تحولات كثيرة في الاهتمامات الادبية لدى الادباء الليبيين ، وجاءت التحولات بالكثير من القضايا المطروحة للنقاش ، فقامت خصومات كثيرة في الصحف والمجلات حول قضايا (الالتزام في الادب) و (الفن للفن أم الفن للحياة) و (الشعر الحر) و (العامية والفصحى) و (القديم والجديد) ، وقد استطاعت تلك المجادلات التي أثيرت في الصحافة الليبية حول هذه القضايا أن تحرك الوضع الراكد في الادب ، وتتمكن من هزّه هزا عنيفا فتخرج بعض الاقلام عن عادة التفكير بأسلوب الاقدمين وتفتح الباب امام النقاش الحر المليء بالجدل والحوار البنّاء .

والحقيقة ان هذه المرحلة قد كشفت عن مواهب كانت مغمورة ، وصقلت بعض الاقلام واتت بها الى ساحة الادب لتسهم في وضع اللبنات الاولى في بناء الادب الليبي الناشيء . وفي هذا الوقت حدثت تحولات في اهتمامات التليسي نفسه ، فقد عرف بفطنته ان تكريس جهده في غير الادب الليبي هو نوع من التجاوز عن الواقع الذي يلحّ على العناية بأدب ما يزال بحاجة الى الكثير من الرعاية والاهتمام . ففي الوقت الذي تزداد فيه البلاد العربية الاخرى تدعيما لنهضتها الادبية والفكرية كان الادب الليبي ما يزال طفلا قابعا في المهد ، وان كل ما كان لدينا في حقل الادب من انتاج ما يزال مقصورا على بعض من الانتاج الشعري ، وحتى هذا الشعر كان مبعثرا في الصحف وغير مجموع أو متداول بين الناس . وهو بهذه الخصائص يعتبر ميدانا بكرا من ميادين النقد والبحث والدراسة . وقد وجد التليسي في شعر (أحمد رفيق المهدوي) ما يثير انتباهه كدارس وناقد متذوق للشعر ، وبهذه الروح أقبل على دراسة الشاعر بشكل واف ومستفيض احاط بنواحي نشاطه الشعري احاطة واسعة ووضعه على محكّ النقد المقارن لبعض من الشعراء في المشرق وذلك من خلال سلسلة من الاحاديث اذيعت في حينها من محطة الاذاعة الليبية ثم جمعها بعد ذلك في كتاب أسماه (رفيق شاعر الوطن) ، وقد اعتبرت هذه

---

(١) خليفة محمد التليسي ، من مقدمة كتابه « رحلة عبر الكلمات » ص ٥ .

الدراسة عند صدورها (١٩٦٥) تقييما منهجيا لشعر رفيق وبحثا متقصيا حدد معالمه الشعرية وكشف بموضوعية عن نقاط الضعف والقوة في رحلته الشعرية الطويلة . وقد حاز هذا الكتاب حين صدوره على ترحيب من قبل معظم المثقفين . اقول هذا وان راى البعض ان المؤلف قد استخدم منهجا صارما ، وسلك سبيلا توخى فيه الشدة في التقويم والنقص دونما مراعاة للظروف التي اكتنفت انتاج الشاعر في الزمن والعصر والبيئة . وقد اثار الكتاب نقاشا كثيرا دفع احدهم الى ان يرد بثلاثة مجلدات دفعة واحدة !

ومهما يكن من أمر فاننا ، اذا استثنينا كتابه « الشابي وجبران » ، يبقى لمؤلفه « رفيق شاعر الوطن » المكانة الممتازة في ميدان الدراسة الادبية النقدية ، وما يزال الكتاب مرجعا للدارسين وعمدة ينير الدرب أمام الباحثين في الادب الليبي المعاصر عامة والجانب الشعري منه خاصة .

وبالاضافة الى الجهود التي بذلها التليسي في ميدان البحث الادبي ، وكان أبرزها تلك التراجم التي كتبها عن شخصيات اشتهرت في الآداب العالمية والتي نشر قسما كبيرا منها في « الاسبوع الثقافي » تحت عنوان « كراسات أدبية » ، ظل وثيق الصلة بالمشاركة المستمرة في اثارة العديد من القضايا الادبية . وقد جمع ما نشره في هذا الباب في كتاب قيّم أسماه « رحلة عبر الكلمات » (١٩٧٣) . وهذه الجهود سواء أكانت في ميدان التراجم الشخصية أو في ميدان البحث الادبي تعتبر في حد ذاتها كافية للدلالة على جدية صاحبها وتمكنه من تثوير بعض القضايا وارتياد مجالاتها البكر ، غير ان التليسي قد تحول الى ميدان الترجمة ، وهو ميدان غير جديد بالنسبة اليه . فقد سبق له ان كرس قسما من جهوده في مجال التعريف بالادب الايطالي ، وقد اتخذ هذا أشكالا عدة برزت في مبدأ الامر في كتابته لعدة ابحاث ومقالات نشرها في الصحف المحلية للتعريف بالكاتب الايطالي الشهير (لويجي بيراندللو) ثم أعقبها بترجمة لبعض اعماله القصصية والمسرحية ، اذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مجموعة قصصية له ومسرحية بعنوان « الفنان والتمثال » ، ثم نجده يشغل نفسه في تعزيز المكتبة الليبية بالكتاب المترجم ، ونحن نعلم ـ بادىء ذي بدء ـ انه اتجه الى هذا المنحى من مناحي الترجمة مدفوعا بغيرة صادرة عن شعوره بالخوف من ان تاريخنا القومي قد بدأ يندثر في غياب الحس التوثيقي لدينا ، وان أقرب الاحداث الينا لا يمكنك ان تعثر على صورة حقيقية وثائقية دقيقة لها الا في التسجيلات والوثائق العسكرية الايطالية (٢) . ومن أجل هذا نراه ينقل عن اللغة الايطالية بعض المؤلفات القيمة الزاخرة بالوثائق والتي يعني مؤلفوها الايطاليون بالتاريخ لليبيا والتوثيق لها في مراحل مختلفة من عصورها . نذكر منها كتاب «طرابلس من ١٥١٠ ـ ١٨٣٥» وهو من تاليف (كوستانزو بيرينا) ، وكتابين آخرين بعنوان « طرابلس تحت حكم الاسبان وفرسان مالطه » و « ليبيا منذ الفتح العربي حتى سنة ١٩١١ » ، وهذان الكتابان من تاليف اتوري روسي ، ثم كتاب رابع بعنوان « ليبيا اثناء العهد العثماني الثاني » لفرانشيسكو كورو ، وغيرها من الكتب التاريخية التي تشكل بحق اضافة هامة لمكتبتنا الوطنية .

وما زال التليسي يعمل بدأب للكشف عن جوانب اخرى من تاريخنا الوطني ، وان جهوده في هذا السبيل ستظل على الدوام مقرونة بالحاجة الملحة لتبديد سحب الاهمال والنسيان عن جوانب من تاريخنا الذي ما يزال ـ رغم الجهود الجادة ـ يحتاج للمزيد من العناية والاهتمام .

والى جانب اهتمام التليسي بنقل الكتب الايطالية التي تعنى بمختلف مراحل تاريخنا الوطني ، الى جانب هذا الاهتمام المفيد والجاد نراه يدلي بدلوه في ميدان البحث التاريخي الذي عني فيه ببعض جوانب من تاريخنا ، وهي لا تقل أهمية عن جهوده المبذولة في ميدان النقل والترجمة ، وكتابه « ما بعد القرضابية » يعد مرجعا خصبا لحلقة غامضة من حلقات الجهاد الوطني الذي خاضه الشعب الليبي ضد الاستعمار الايطالي ، ويأتي كتابه الثاني « معجم معارك الجهاد في ليبيا » (١٩١١ ـ ١٩٣١) ليكمل خطواته التي بدأها في ميدان الترجمة والتأليف لمسيرة النضال الوطني . ويضم الكتاب في دفته « كل ما وقع حصره وتسجيله من المعارك والوثائق الحربية منذ سنة ١٩١١ حتى نهاية المقاومة سنة ١٩٣١ » (٣) ، وهو جهد علمي كبير يضعه التليسي بين ايدي الباحثين والمؤرخين . وليس من شك في ان هذا الكتاب يعتبر أهم المراجع التي تعنى بالتوثيق ورصد معارك الجهاد الليبي معركة معركة وتحديد مواقعها وتاريخ وقوعها وذلك على مدار عشرين عاما من النضال الوطني المرير !

---

(٢) نفس المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٣) خليفة محمد التليسي (المقدمة) « معجم معارك الجهاد » ص ٨ .



البحث عن سامح

بقلم
تيسير نظمي

وسعت سريره الارض والصدور :

وقف بعيني لص متوثبتين يتأمل جدران الغرفة . لم يمض على نقله لسريره الحديدي . وحقيبته المبقورة سوى يومين . قال لهم بلهجة الحسم : سأسكن عندكم . لم تضق صدور الرفاق بفكرته بعد طول ما عاناه من ازمة السكن . جاءهم في اليوم التالي يحمل قطعا من الحديد الصدىء ، وبعض الكتب والمجلات ، وماكنة حلاقة وثلاث بطانيات مهترئة ومخدة قد قفزت احشاؤها للخارج ، وبعض ازواج من الاحذية التي تروي تاريخ وتطور حياته منذ كان صغيرا . حطّ « شعنون » رحاله في ساحة « الحوش » .

ساله سامح : « ما هـذا يا شعنون ؟ » . قال : « هذا سرير » . رد سامح : « هـذا حديد سكراب .. يا سمكري » . قال شعنـون السمكري : « سنوصل المكسور ونطعج المطعوج فينعدل » . بعد طعج فربط وفك فتوصيل فربط ، نهض في فناء الدار هيكل لسرير بأربع قوائم . هلل الرفاق فرحين ثم اخذ شعنون « يداحش » حتى اتخذ سريره موقعـا بين ستة اسرّة ملتحمة في علاقات رصف رفاقية ضمن حجرة باربعة جدران فقط وسقف مهلهل بوده لو هوى فاراح واستراح .

منذ تلك اللحظة عاد السرير الى التنظيم . أحسّ شعنون بوجوده . بل بدأ يخامره فرح طفولي لتواجده بينهم ، لولا أن جاءته تلك الفكرة العفريتية في الليلة الثانية .

هبوط الوحي :

هبط الوحي في ساعة متاخرة من الليلة الثانية عندما كان يتأمل جدران الغرفة . تذكر رصيده من الصور العريانة والصور غير العريانة . كل رفيق في الغرفة يحتفظ بمجموعة صور ملصقة على الجدران .

« لماذا لا يلصق صوره » ؟

.. هذا الحائط يزدحم بمظاهرة صاخبة . ضجة ألوان أفخاذ تتموج ركبت فوق بعضها البعض طباقا . في أعلاه رتل من الصور المتكررة لمنظر واحد : (سيقان امراة) . تنحدر عيناه قليلا فتقع وقعة ساخنة على صفوف صواريخ موجهة : (نهود نساء) . تدور الارض دورتها في أقل من ثانية عند انحـدار عينيه في وقعة ملتهبة على امرأة في أوضاعها المختلفة . تارة مدفوعة المؤخرة الى وراء . واخرى رافعة فخذا . وثالثة « مسدوحة » . ورابعة ترسم شارة النصر دوناستعمال أصابع يديها .

« اللعنة عليك يا شعنون » قال محاورا نفسه .. « كل شيء تقابله تحاوره بلغة الحرب . تلك الدبابة ما أروع أنتزرع فيها قنبلة. انها مصفحة بصدر يتحدى. بودك مصادمته . جربتمختلف انواع الاسلحة. لم تجرب في حياتك طعم امرأة واحدة . هذا الصخب يملأ الجدار. لن تستطيع توزيع سلاحك هنا » .

في وسط الغرفة . يتأمل جدارا آخر . يحمل صورة بين يديه . يعيد حقيبته الى مضجعها تحت السرير .

اجساد نساء قصت رؤوسهـا لتعرض افخاذا : بضّة ، ممتلئة ، قصيرة . طويلة . مكتنزة . نحيلة . شقراء . حنطية . بيضاء وزنجية . كأنما تمثل سفارات جميع نساء العالم في الغرفة . لا رؤوس تبدو . أجساد بلا وجوه . هذه « عمايل » سامح « انه لا يجيد قصّ الصور » اقنع نفسه . « ولا ذوق له في نوع معين من النساء » . اقترب من الحائط وخلع بعض صور سامح . « ليس كلها . نصفها على الاقل .. ولتكن أولى ممارسات الاشتراكية الصورية » .

شعنون يزجّ الصـور . الصق الصور . خربط الدنيا وشقلب نواميس الكون . نساء لهن وجوه مثلما لهن سيقان . صور ناطقة بالود والحنان والحب والاثارة.

استلقى على سريره يغمره شعور بالثقة بنفسه بعد الانجاز . تقابله الصور اذا نام واذا استيقظ واذا حلم . سامح « دفش » الباب ودخل . شاهد صوره مبعثرة مشردة في انحاء الغرفة . حدق بعيني ساخط متذمر :

ـ يخرب بيت أبوك يا شعنون .

ـ مالك ؟

ـ شو اللي عملته ؟

ـ الصقت بعض صوري .

سامح يتعرف على الاجساد .

ـ كيف تستبدل بالاجنبيات (سهير ونجوى وجورجينا) ؟

أحس شعنون بأن ما أقدم عليه لم يكن بسيطا الى الدرجة التي تصورها . شعر بعقدة الذنب لمساسه بالعروبة ، كما أدرك انه بعمله هذا قد تنكر لاهدافه القومية والتاريخية . لكنه ما استسلم . قال بشجاعة ظاهرها القوة وباطنها الخواء : « انظر الى صورك كلها سيقان ونهود وارداف نساء . اين الوجوه ؟ كيف تطلب مني ان أعرف جورجينا من نجوى من بلوطة ؟ » . سامح التقط جواريه عن الارض . شعنون انتظر الاجابة وظل ينتظر حتى انكسر خاطره .

النكسة :

رتب سامح صوره من جديد ثم خلع صور شعنون فأخذت الرؤوس تتهاوى واحدا بعد الآخر . تأمل شعنون صوره وقد قطعت عن الجدار قبل اوانها . احس ان هذا الحادث برغم صغره ينتقص من وجوده . الارض وسعت سريره . والسرير وسعه . والارض وسعتهما ، ووسعت المبقورة . غير ان صوره ما وسعتها الجدران ولا الصدور . انهزم شعنون فالتقط صوره واعادها الى المبقورة واعاد الاخيرة الى مضجعها .

شعنون يبدع ويكتشف ويفكر :

في اليوم التالي أشرقت الشمس . انتبه لوجود حيز يتسع لبعض صوره . وبالرغم من شعوره السابق بالهزيمة الساحقة الا ان فرحة انتصار بسيط غطت على هزائم ثلاثين سنة من عمره . لاحظ بحس انسان مرهف ان دفتي النافذة غير محتلتين . عجب في بادىء الامر عما اذا كان ذلك يشير الى وجود كتيبة من العسكر حالت دون تقدم المظاهرات اليهما . كانتا خاليتين من الصور تماما . أيقن ان حيزا كهذا لا بد من استغلاله . نهض على الفور وجرجر حقيبته مؤذنا بتقدم قواته الباسلة تحت امرة بريجيت باردو . اعتبر كل الهزائم السابقة ارهاصات لكشف كهذا . وتراكمات لابداع كهذا جعله يكتشف اراضي غير محتلة وجعل من « شعنون » اسما سيفترن بالمستقبل باسم « كريستوفر كولمبس » و « طارق ابن زياد » و « صلاح الدين » و « نابليون بن برت » .

سيقول تاريخ هذه الغرفة : « كان الفضل للمناضل شعنون بن سمكري في .... » ثم ينهالون بالاحداث والكشوفات والاختراعات والافكار والفتوحات المسجلة في محاضر الجلسات .

ما أدراك ما فكر وما أدراك ما أبدع . الا بأي صوره يكذب الحس الانساني ويخيب الذوق وتكذب الغريزة البشرية التواقة . تلك الصور برغم كونها خازوق البشرية العظيم وقانون الحياة الكريمة . انما هي دلالة على تواصل الوجود على الارض واتصال ما بعده اتصال ـ اذا ما قورن باتصاله بالاحزاب والتنظيمات ـ لا ينقطع ولا ينضب . انه يذكر كيف قطع عليه الرفاق الاتصال بالتنظيم وغير التنظيم . وكرجل شرقي كان في كل مرة يأخذ زمام المبادرة ويتصل . ذات مرة قال له أحدهم انه يتصل بامرأة . سأله شعنون يومذاك عن اسمها الحركي واسمها اللاحركي فقال انها ليست في التنظيم .

ففر شعنون فاه قائلا : « اذن كيف تتصل بها ؟ » .

قال الآخر : « غبي » . سأله شعنون وهو يتصبب عرقا خوفا من انفلات التنظيم : « من ؟ » . قال : « انت » . قال شعنون متسائلا : « أنا ؟ » . قال الآخر : « نعم » . وتفجر ابداعه المبكر . فنقيض السياسة ـ في عرفه ـ الجنس . « آه يا شعين كم ضحكت على نفسك عندما فهمت بعد أيام ان اتصاله بها كان عضويا . قلت : « خذني لأتصل » . قال : « هي لا تتصل » . قلت له ان لديك استعدادات مخزونة وطاقات تذهب هدرا . قال لك : « هكذا حال الامة » . حاورت نفسك . « أصحيح ان طاقات الامة كطاقاتك وحالها كحالك ! » فقيل لك ممن سبقوك في الوعي السياسي والاقتصادي « نعم » . حاورت نفسك . « أصحيح ان الحال كحال شعنون ؟ » . ثم نهيت نفسك عن الاغراق بالذاتية وقلت : « فكر يا شعنون بحال الامة ودعك من التفاهات » . لكن فكرة الاتصال ظلت تراودك وتثبت كل يوم في دمك وهذه طامة كبرى وانحرافات .. لقد بليت بها وانزرعت في راسك . اذ كيف تهدر طاقاتك دون أن تستفيد منها الامة ؟ اليس هذا خروجا عن أبسط مبادىء الالتزام ؟!

قلت لهم انك تفهم المبادىء التقدمية في شتى ميادين التخلف ، لذا فعلى الرفاق الذين يتصلون وترتفع مراكزهم (حسب طاقاتهم الموجهة في الاتجاه الصحيح) الى فوق (في حين انك ما تزال منذ خمس سنوات في مكانك قف) . قلت لهم ان عليهم مهمة تدبير اتصال عاجل . قيل لك : « هات خمسة دنانير » . قلت : « من أين ؟ » قيل لك : « من أين تتصل اذن ؟ » . فطرقت بقبضتك على الطاولة قائلا : « خذوني » . قالوا : « الى جهنم » .

كورت : « خذوني والا رفعت تقريرا لفوق بان التنظيم اصبح شبكة مواصلات » . ضحكوا قائلين : « تقريرك معناه تجميدك مرات أخر » . دبّ الخوف في جميع أعضائك . تجمد لسانك خوفا من أن تصبح كالدجاج المثلج . اصبحت في وضع أرنب . وضع الارانب خير من أن توضع في ثلاجة . « معلهش يا شعنون » . ايقنت الآن بعد انقضاء نصف ما تحلم به من العمر ، انك في « باب الاتصال » تصنف في رتبة الارانب .

الاخلاق العامة تحتل المساحة :

في المساء اجتمع ستة رجال سابعهم .... لتدارس النتائج الخطيرة الناجمة عن تصرفات شعنون . فعندما كان يلصق صورة بريجيت باردو كانت بنت الجيران على الشرفة ولاحظت حركة غير عادية في دفتي نافذة سكن « العزاب » فكان أن اشتكت لاهلها ، وجاء وفد من سكن « العائلات » للتباحث . وعند استدعاء المتهم فوجيء بالامر . قال انه كان منهمكا في لصق الصورة ولم يخطر بباله مطلقا ان الصبية تستذكر دروسها على الشرفة . تدارك الفريقان الموقف قبل أن يصل خبر استدراج الفتاة عن طريق لصق صورة الى صاحب الملك . وكان يرجع الفضل في ذلك الى مشاعر الفريقين بأنهما ابناء بلد واحد والى الجهود التي قام بها سامح في سبيل اقناع وفد « سكن العائلات » بأن شعنون ضيف مؤقت عليهم ريثما تحل أزمة السكن وبأن الولد على نياته ولا ترمز حركاته وتصرفاته الا الى طفولته و « هبله » . ولم يكتف سامح بذلك بل همس في أذن ولي أمر الفتاة ـ الذي لم يبق له من الدنيا ما يحافظ عليه سوى شرفه ـ بأن الولد « شعنون » ... مهزوز الشخصية ومخصي . غير ان والد الفتاة لم تقنعه كل هذه الاضواء على شخصية مرتكب الجريمة ، واشترط اغلاق النافذة تماما وطرد الضيف بأسرع وقت وفي أقرب فرصة .

جلس شعنون منكمشا على نفسه . دارت المناقشات ودار رأسه . اذ كيف انتقل بين عشية وضحاها من مرتبة ارنب الى مرتبة اهبل ثم قضي عليه تماما عندما اكتشف انه في « باب الذكور » مخصي . ما معنى هذا وهم الذين قالوا له ان حال الامة كحاله ؟..

في الختام رأت الاغلبية ان شعنون بريء من التهمة وانه منذ الامس يحاول أن يجد مساحة يلصق فيها صوره وانه من المستبعد أن يكون قد حاول البحث عن مساحة له في قلب الصبية . ثم أشار احدهم الى خطورة الحادثة عندما يستغلها صاحب الملك في المحكمة كورقة رابحة لالغاء العقد ـ الذي لم يمض عليه خمس سنوات ـ وبذلك تتاح له فرصة طردهم من السكن او يجعلهم يوقعون عقدا جديدا يرضخون فيه للزيادة . استغرب الجميع كيف نسي شعنون هذه النقطة التي بسببها طرد من السكن واصبح بلا مأوى . كما رأى المسؤول الصحي في الغرفة ان الصاق صورة بريجيت يحجب أشعة الشمس عن الغرفة وأيده بذلك المسؤول عن الحشرات فقال ان أشعة الشمس تساعد في قتل الميكروبات والجراثيم . بعد استماعه بشكل متقطع للمناقشات نهض شعنون ـ التزاما بالديمقراطية المركزية ـ وخلع صورة بريجيت فانتهت بخلعها كل فتوحاته .

تيسير نظمي

شجر .. على خارطة الوطن العربي

عادل العامل

شجرٌ
مائلٌ بيننا
ليس في وسعكِ ..
الآن ..
زرقاء ..
ايقافه بالنبوءة ..
أو بالتعاويذ ..
لا بد من هزة ..
تسقط الخضرة ..
الكاذبه
والرؤوس التي أينعت
والرماد

●

شجرٌ
ساقطٌ ..
واقفٌ
ملتوٍ ..
ملتحٍ
كيفما شاءت الروم ..
من خلفه ..
بينما تأكل الريح ..
والنار ..
والرؤساء ..
اليمامة ..
في سفرة واحده

●

شجرٌ
يحسب الارض ..
في صبرها ..
عاقرا
والمخاض احتضار
والشهى ..
كافيا ..
لامتلاك ..
الرجال

●

شجرٌ
مثل هذا الذي ..
بيننا ..
يؤثر الامتداد الهوائي ..
(مستنفدا ماءه ..
في اقتناص الطيور الغريرة
شيئا فشيئا)
على وحدة النسغ ..
في غابة أصلها ثابت ..
في الرمال ..
واغصانها ..
بامتداد الزمان

●

شجرٌ
لا يرى ..
انه يصبح الآن ..
أعمدة للعبور

شجرٌ
لا يعي ..
انه ..
شجر ..
مرحلي !

بغداد

الزهور تتفتح

جمال الغيطاني

.. بعد رحيل ماوتسي تونغ بشهور . مضى شاعر شاب جاء من الاقاليم الجنوبية الى رئيس تحرير جريدة « الكفاح » التي تصدر بعدة لغات تتحدث بها القوميات المتآخية في الصين ، فقدم قصيدة في رثاء الزعيم ماو . قرأها رئيس التحرير . ثم ابتسم . قال انه يحيي وفاء الشاعر لزعيمه الخالد ، كما ان القصيدة تنمّ عن موهبة لا شك فيها ، لكن ...

اصغى الشاعر بأدب عاقدا ذراعيه أمام صدره . قال رئيس التحرير ان المبالغة في التعبير عن الحزن تعطل الشعب عن اداء أعماله ، تعيّشه في مناخ قاتم ، لهذا يتمنى لو خفف الشاعر قليلا من حدة حزنه المشروع في القصيدة . لم يقل الشاعر لا ، لم يقل نعم ، ولم يره رئيس التحرير فيما بعد ، ولم تنشر القصيدة في اي جريدة أو مجلة أخرى ، منذ وقت ليس ببعيد كفّت الصحف عن نشر المراثي والقصائد التي تمجد ماو ، آخر ما نشر في هذا المجال دعوة الكاتب الكبير « تنغ بنغ » الى اشتراك الشعب في اقامة تمثال ضخم لماو فوق القاعدة الخالية بميدان « تيان آن مين » . اقترح أن يصل طول التمثال الى مائة وعشرين مترا بحيث يستطيع ركاب الطائرات الذين يعبرون سماء بكين أن يروا ذراع ماو تشير اليهم ، ودعا الى جماعية الخلق ، بحيث لا ينفرد فنان واحد بعمله ، اقترح جمع التبرعات حتى يشعر كل صيني انه شارك في اقامته . على ما يذكر القراء فان هذه المقالة اختتمت سلسلة من المراثي ، أما الاقتراح فبقي معلقا ، لا يطلع الى سماء أو ينزل الى ارض ، ولا يدري احد كم من الوقت مرّ عندما سرت اشاعة شاحبة حول مخطوط يتداول سرا ، يتناول ماو بلهجة نقدية . وهذا ما لم يتصور انسان حدوثه في يوم ما . قال شبان شاركوا في الثورة الثقافية ان القوى المضادة بدات التحرك ، ولا بد من اليقظة تجاه هذه الزنابير التي عششت طويلا ثم تخرج الآن لتطن وتفزع ، وتحدثت صحف حائط عن الافاعي التي باتت بياتا شتويا مديدا ثم تفحّ الآن ..

في أحد الاجتماعات الحزبية بشنغهاي وجه بعض الشباب سؤالا الى كادر حزبي حول صحة ما يقال حول هذه المخطوطة ، قال الكادر ان الامر تضخم اكثر مما يجب ، العصفور الهزيل يظنه البعض نسرا جارحا ، والفم الاهتم يرى قلة فيه أنيابا وقواطع . صمت لحظة ثم قال : هناك فعلا مخطوطة متداولة منذ فترة ، يقول كاتبها ان سحر الزعيم غيم فوق عينيه ، هذا التفرد القى على وعيه ظلا طوال السنين الماضية . بعد الرحيل الابدي زالت الغشاوة ، رأى ما يستحق النقد فدون مذكرات خاصة عنوانها : « استرداد الوعي » . سألت احدى الفتيات : من هذا الكاتب ؟

لم يجب الكادر فورا ، انما أجرى اتصالا عاد بعده ليقول انه « تنغ بنغ » ...

تدفق غضب المجتمعين . اصغوا الى ما لم يتوقع احدهم سماعه يوما .

قال الكادر ان الصين راسخة كالجبل ، وكتاب واحد لن يهز ربع سكان الكوكب ، لقد بلغوا سن الرشد الذي يسمح بظهور أي رأي ، وتفتح كل زهرة ، ورؤية كل أشعة الشمس . طلب منهم الرد على « تنغ بنغ » . خرج المجتمعون وقلق في بئر النفوس .

لوحظ في الايام التالية ان المقال الافتتاحي لجريدة « الكفاح » تضمن هجوما حادا على السياسة الزراعية . في اليوم التالي نشر مقال بتوقيع « مراقب » جاء فيه ان الجبل شامخ ، والرياح التي تهبّ لا تزيده الا رسوخا وما من شيء فوق الجبل الا الجبل نفسه . احيانا يتمرد . يطرد أعتى الصخور الى الوادي . قال ماو يوما : « لندع مائة زهرة تتفتح » ! وها هو الاوان الحقيقي لتفتح الازهار ...

ان العبارة الاخيرة قطعت الشك باليقين . ثمة غبار يثار حول الزعيم . غيوم رمادية قاتمة قادمة . الخطى تضطرب ، والايقاع يختل . بعد وفاة ماو بدات « الكفاح » تنشر يوميا دائرة قطرها سبعة سنتيمترات بداخلها صورة ماو ، كتب حولها على هيئة غصن زيتون « مؤسس الصين الحديثة » . ظن الجميع ان الصورة ستستمر الى الابد ، لكنها اختفت ورحيل ماو لم يمض

عليه الا بضعة شهور . في نفس الوقت طبع « استرداد الوعي » بكميات كبيرة . هدد الشبان بحرق نسخه . رفض باعة الصحف توزيعه . قال أحـــدهم لمراسل الوكالة الفرنسية :

« لقد علمني ماو ، ادخل ابني الكلية العسكرية . وزاد حبات الارز التي يأكلها أطفالي ، كيف أهاجمــه بتوزيع هذا الكتاب ؟ » .

قيل للشبان ان التيار الكبير يبتلع خيوط الماء النحيلة ، والبحر يخفي عذوبة الانهار . ردوا على تنغ بنغ . بعد أسابيع ظهر كتاب ألفه البعض ، أطلقوا عليه « الوعي الضائع » ، جاؤوا بفقرات عديدة مجد فيهـا ماو . لقد رسمت صور كاريكاتورية لبنغ ، صور يمشي عاريا في الاسواق ، رسم على هيئة حرباء ، لكن ثمة مرارة ترسبت في النفوس . هل تجيء لحظة من الزمان يضطر فيها البعض الى الدفاع عن ماو ؟ كما أبدى البعض أسفا على ما يصيب الانسان من تغير وتدهور . يبـدو ان رد الفعل بلغ من الحدة درجة أسكتت الاصوات التي حاولت مد مظلة النقد الى شخص ماو . لكـــن الناس راحوا يرقبون بحذر ، ويقين خفي لديهم ان المســألة لم تنته عند هــــذا الحد . مع صمت الصحف بدأوا يرصدون عدة ظواهر كاختفاء صور ماو من مكاتب بعض الموظفين . اصبح طبيعيا أن يسأل شخص ما :

« هل رأيت صورة ماو عنـدما ذهبت لتقضـي مصلحتك ؟ » .

علقت المرارة في الافواه ، هذا سؤال لم يتصور انسان نطقه يوما . قال أحد عمال المناجم انه برغــم مضي شهور قليلة على رحيل ماو لكن عندما يذكر اسمه يخيل اليه انه عاش في حقبة بعيدة .. بعيدة جدا . بعض المعمرين قالوا ان الايام تأتي بالعجب ، والحقــل لا يستمر اخضر أبدا . البحار يختلف عمقها من موضع الى آخر ، والعلم الحديث يقـــول ان القارات الخمس تتحرك من أماكنها ، كما ان الماء لم يوجد على حالــــة واحدة . هناك ماء البحر ، وماء النهر ، والماء الآسن ، والماء الراكد ، والماء الجاري ، والماء المتساقط مطرا ، وهكذا حال الزمن . لقد لاحظ الناس عدم اذاعة صور ماو في التليفزيون ، واختفاء صوته من الاذاعة . اصبح العثور على أسطوانة تحمل احدى خطبه كالعثور عـلى زهرة الصقيع . كما قلّ المعروض من الكتاب الاحمر . وظهرت دعوى تقول باتاحة الفرصة للافكار الجديدة . كما لاحظ القرويون ان الحراسة على الاماكن التاريخيــة التي عاش فيها الزعيم قد خفضت ثم اختفت . أصبح أي انسان يمكنه الدخول اليها . كما ان الوفود الاجنبية لم تعد تأتي لاختفاء الاماكن من برامج زياراتها . ومــع ضياع بعض الادوات التي استخدمها ماو من هــــذه الاماكن ، قيل ان القرويين شكلوا حرسا ذاتيا منهم يبقى طوال الليالي الى جوار المســـاكن والمكاتب والاكواخ والمواقع والخنادق التي عـــاش بها ماو . ويدفعون اللصوص الذين بدأوا يظهرون أخيرا في الريف الصيني.

وأخفى الجميع أسى ، هل جـــاء الزمن الذي يضطرون فيه الى حماية بقايا ماو بأنفسهم ؟ هل حـلّ الوقت الذي يستنشقون فيه رائحـــة صورة لماو ، أو كلمة بصوته ؟

مع حصاد محصول القمح ، بدأ زبد الموجة التالية للهجوم على ماو . في مقال افتتـــاحي نشر بجريـدة « الكفاح » قيل ان الثورة الثقافية بدت ضرورية وقت حدوثها لتجديد شباب البلاد ، ولكـــن ثمة تجاوزات وقعت ، وستنشر تحقيقـــات يومـيـة حـــول هـذه التجاوزات ..

أدى المقال الى ظهور ملصقات جدارية تهـــاجم الاتجاهات الرجعية التي تستر محاولة تشويه الثورة ، غير ان مجمع البلديات اصدر امرا بمنـع الكتابة عـلى الجدران . لا بد من المحافظة على نظافـــة الجدران ، حرصا على رونق المدينة في عيون الاجانب ..

في اليوم الثاني نشر أول تحقيقات « الكفاح » عن السجون الجماعية التي أقيمت للمعارضين في زمـــن الثورة الثقافية الاولى . نشرت صور لزنازين لا تتسع الا لعشرة أفراد وضع بها المئات لم يمكنهم النوم الا بالتناوب بحيث يقف البعض وينام الآخرون . نشرت صـــورة لعجوز صيني وتحتها تعليق « أصيب بالارق لعدم تمكنه من النوم » . وصورة لرجل آخر شمر عن ساقه وتحتها :

« سلخوا جلد ساقيه بعد أن رفض الكلام » .

وصورة رجل آخر قصير بدين :

« بصقوا في وجهه ، وصفعوه على قفاه » .

رجل آخر متوسط العمر :

« أحرقوا لحيته ، وشدوه من عضوه ... » .

لم تسكت جريدة « الشعب » الرسمية . هاجمت هذه الحملات الصحفية . قالت ان الرجعيين لو تمكنوا من البلاد لذبحوا ملايين الرؤوس . وللثورة الثقافيــة انجازات يجب ان تذكر .

غير ان الفلاحين في المناطق النائية والقريبة تأملوا ما يكتب . ثم همس بعضهم : هـــــذه أدوار موزعة . وتساءل البعض : ألا يمكن منع « الكفاح » من نشر هذه التحقيقات ؟ وقال البعض : ان هذا ممكن بالتليفـون . ورفع المسؤولون شعار أن الصين راسخة وقوية ولـن تهزها الحملات أو الشائعات ، وذكرى ماو في القلوب. رد الشبـــاب في التجمعات والمؤتمرات . طبعـوا المنشورات . أبدى بعضهم الما . ها هم يعيشون الزمن الاسود الذي تلوث فيه ذكرى ماو .. قـال البعض : ليقدموا ما شاءوا ، لكن هناك امرين لا يمكن أن يمسّ فيهما ماو ، هما المال والنساء .

في الايام التالية توقفت جريدة « الانبـــاء » وجريدة « الكفاح » . ونشرت جريـــدة « الشعب » صورة كبيرة لماو – لاول مرة منذ مدة – وتحتها تعليق « لنتخذ القدوة والمثل منه » . لكن الريبة لم تفارق القلوب . وتساءل البعض : ترى ماذا يدبر هـذا الزمن الذي قدّر لنا أن نعيشه لماو ؟

بعد أربعة ايام أعلنت صحيفة اقليمية في اقليم الغرب عن مفاجأة مذهلة . نشرت صورة امرأة تجاوزت الاربعين . أجرت الصحيفة حديثا مطولا معها . قالت ان ماو تعرّف اليها بعد وصول الشيوعيين الى السلطة عام ١٩٤٩ . أحبها وأحبته ، ثم عاشرهـا كالازواج ، وأنجب منها ثلاثة أطفال . وقالت انه كان يهوى الفتيات الصغيرات ، ولديها رسائل بخطه تثبت كل شيء ، انها لا تطلب الا أمرا واحدا هو اثبات نسب هؤلاء الاطفال الى والدهم العظيم . وأعلنت انها ستسلم الى السلطات مليون دولار احتجزها ماو لنفسه من أموال الثورة أثناء المسيرة الكبرى ، وأعطاها اياها لتنفق منها على الاولاد ، ولكن ضميرها يؤنبها ...

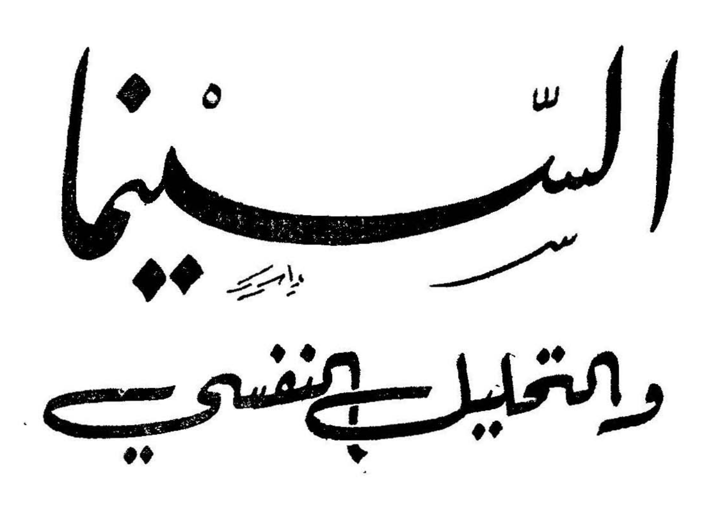
تناقلت الوكالات الخبر . كتبت تعليقات عـديدة أذيعت من كافة الاذاعات ، وأحرق أحد الشباب الذين ولدوا عام ١٩٤٩ نفسه احتجاجا على تلويث اسم ماو . وأكد رفاق ماو انه لم يعرف هذه المرأة ولم يمض الى هذه البلدة . أما المليون دولار فأمر لا يستحق الرد . وشكك أحدهم في وجود المرأة نفسها .

وقال شاعر شاب قصيدة مطلعها :

أنعي الى ذاك الزمان أهله ...

وفي الريف بدا الفلاحون وكأنهم لا يصغون الى ضجيج المدن الصغيـرة والكبيرة . رحـلوا فرادى وجماعات لزيارة قبر ماو . وذات يـوم تعطلت سيارة تقلّ أحد الصحفيين الاجانب في منطقة تقع بأقصى الجنوب الشاسع . وقف بعض الاطفال يرقبون بعيون ضيقة دهشة ، بدا غريبا بحجمه الكبير ، ولون بشرتـه الابيض . جاء والدهم العجوز . أشار المرافق الى ظمأ الضيف الاجنبي . دعاهم العجوز الـى دخول بيته . تلفت المرافق حوله . انه منهك أيضا . اضطر الضيف الى احناء رأسه . جلس فوق دكة من الطين تعلو فرنا باردا . ابدى رغبة في غسل وجهه . دعاه العجـوز الى الداخل . قبل أن تقع عينا الضيف على الوعـاء الفخاري القديم للماء ، حانت منه التفاتة الى حجـرة داخلية . ان ثمة ضوءا ينبعث من شمعة غليظة يلمس صورة متوسطة لماو . احدى صوره الملتقطة في الاربعينات او الثلاثينات . يبدو مبتسما ، مرتديا خوذة قتـال ، عيناه متطلعتان الى بعيد ، وكأنهما ترقبان زمنا آتيا ...

القاهرة



عادل عبد العال

كانت الاهمية القصوى للتحليل النفسي كعلم من العلوم الاجتماعية المهتمة أساسا بالانسان وما تزخر به نفسه البشرية من أسرار وخفايا بالغة الدقة والاهمية معا هي تقريبا نقطة الانطلاق لذلك الدور الاساسي للفن كنتاج لتلك النفس البشرية وخير معبر عنها .. وقد جاءت الابحاث والدراسات النفسية وبدأت محاولة وضع النقط على الحروف من خلال الاعمال التي ظهرت تباعا لتبحث بدورها عن طريق أو منهج للتحليل النفسي والاجتماعي ، بداية من تحليل أعمال ليونارد دافنشي الذي قام به فرويد والذي استطاع من خلاله خلق أسلوب جديد في معاملة الاعمال الفنية الجادة ذات الدلالات والايماءات ، وان كانت غير واضحة للمشاهد العادي، الى أن جاء بعد ذلك أرنست جونز وقام بتحليل « هاملت » لشكسبير كعمل من الاعمال التي اعتمدت أساسا على التحليل النفسي كموضوع رئيسي في تناولها .. ثم توالت بعد ذلك أشكال التعبير المختلفة من مسرح وشعر الى فن تشكيلي وموسيقى ... الخ . وأخيرا جاءت السينما ـ كفن سابع ـ استفاد من كل التجارب السابقة لتشترك بدورها في هذا المجال ، بل ولتتفوق على ما سبقها من فنون ولتصل الى نتائج ونظريات أمكن للمحللين النفسيين استخلاصها من خلال تلك الافلام التي تعرضت لبحث كافة أشكال التحليل النفسي بعد ذلك .

كانت أولى تجارب السينما في هذا الميدان (التحليل النفسي) الفيلم الشهير « دكتور جيكل ومستر هايد » المقتبس عن قصة للروائي الانكليزي ستيفنسون .. ونرى في هذا الفيلم رجلا ذا شخصية سوية تسيطر عليه الذات العليا (الضمير) وتهيمن على العقل الباطن وعلى العقل الواعي أيضا وتباشر عملها بتوافق تام . وهذه الشخصية السوية التي يمثلها دكتور جيكل كانت تتحول الى شخصية أخرى مختلفة ومتناقضة تماما بعد تناولها لدواء معين (المفروض انه يقوم بتعطيل الذات العليا) ، وتظهر لنا شخصية أخرى هي مستر هايد الذي يبدو بشكل غير آدمي على الاطلاق ، ويأتي بأعمال وتصرفات همجية لا يمكن لاي عاقل أن يأتي بها . ولو اعتبرنا ان هذا الدواء الذي تناوله دكتور جيكل والذي عمل على تعطيل ضميره موجود فعلا في داخل تلك الشخصية ، أي هو عبارة عن رواسب نفسية قديمة مستقرة ، فسنجد ان هذه الشخصية مصابة بمرض الانفصام ، فهناك شخصيتان تتنازعاه هما دكتور جيكل الطبيب الانسان ومستر هايد الوحش الآدمي والنقيض المباشر .. وتتبادل هاتان الشخصيتان نوبات الظهور ليتحول الرجل من شخص او العكس دون أن يشعر في أي الحالين بما كان يرتكبه حين تتقمصه الشخصية الاخرى . وحتى يمكن الوصول الى تفسير لتلك الحالة من الامراض النفسية يمكننا ان نرجع قليلا الى تقسيم فرويد للجهاز النفسي للانسان ، فهو يقسمه الى ثلاثة أقسام رئيسية هي : اللاشعور (الهو) ، والشعور (الأنا) ، والرقيب أو الضمير (الأنا الاعلى) . ويشرح فرويد هذه الاقسام الثلاثة بأن « الجزء الاول وهو اللاشعور أو العقل الباطن هو ذلك الجزء المعبر عن اللاحضارة والهمجية في الانسان ، ففيه تكمن كل أنواع الفوضى والهمجية والرغبات المكبوتة .. أما الجزء الثاني ، وهو الشعور أو العقل الواعي ، فانه هو هذا الشيء الذي يقوم بتأدية الاعمال العادية والتصرفات المثالية . أما القسم الثالث (الضمير) فانه ذلك الشيء الذي يسيطر على العقل الباطن أو اللاشعور ومنعه من تنفيذ كل ما يسيء الى النفس البشرية . الا ان اللاشعور يلجأ أحيانا الى عدة حيل للهروب من الذات العليا ليحقق أشياء لا يمكن أن يقوم بها الشعور . ومن أشهر تلك الحيل : فقدان الذاكرة ، الاغماء ، النوم ، والهفوات مثل فلتات اللسان او القفشات غير المقصودة ، وأيضا الاسقاطات حيث يقوم اللاشعور بتفسير أعمال الغير بحسب الشخصية التي يمثلها .. ويلجأ اللاشعور كذلك للاحلام كوسيلة من وسائل الهرب » .

ويقول فرويد : « ان الرقيب أو الضمير يكون أثناء النوم أقل تحكما منه في حالة اليقظة . وبذلك تتاح الفرصة للرغبات المكبوتة في اللاشعور لتعبر عن نفسها تعبيرا صادقا الى حد كبير . وفي حالة فيلم « دكتور جيكل ومستر هايد » نجد ان المخرج قد حاول ابراز جزء من تلك الحيل التي يقوم بها اللاشعور لتعطيل الضمير وايقاظ الجزء الهمجي واللاحضاري في الانسان .

وعن الانفصام في الشخصية ، نجد في نهاية الاربعينات فيلم هيتشكوك الشهير « المأخوذ » ـ ذلك

الذي يتناول فيه الفريد هيتشكوك بأسلوبه السينمائي الذي يعتمد أساسا على التشويق والاثارة ، بعض وسائل اللاشعور التي تتسبب في تعطيل الضمير ، فالبطل هنا رجل يسيطر عليه احساس ما بالذنب لاعتقاده بأنه قد قام في الماضي بارتكاب جريمة قتل هو في الواقع لم يرتكبها .. ويصل هيتشكوك في هذا الفيلم الى ارقى مستوى من مستويات المعالجة والتحليل النفسي العلمي المدروس القائم أساسا على نظريات علمية ونفسية ثابتة. وبعد فيلم هيتشكوك توالت الافلام التي تتناول انفصام الشخصية ، منطلقة من انه واحد من أهم تلك الامراض النفسية المنتشرة ، اذ ان حوالي ٢٥ ٪ من مرضى النفس مصابون به ... وهذا المرض يعزل المصاب به عن العالم الخارجي ويصيبه بالتفكك المستمر البطيء في كل أجزاء شخصيته ، كما يتأثر فكره وعاطفته ، وكذلك السلوك والتصرفات جميعها .

وتحدث الاصابة بهذه الشيزوفرينيا بين الخامسة عشرة والثلاثين من العمر ، كما انه يصيب عادة الشخصيات الانطوائية او المنغلقة على نفسها . هذا وقد علل بعض المحللين النفسيين أسباب هذا المرض وأرجعوه الى صدمة مباشرة تصيب الشخص في فترة زمنية سابقة ، وان شبح تلك الصدمة يطارد الشخصية في فترات لاحقة بشكل متقطع . ويرى هؤلاء المحللين انه لعلاج تلك الحالة يجب التركيز أولا على الصدمة لتذكير المريض بها والذي قد لا يعيرها اهتماما في بعض انواع محددة من انفصام الشخصية الذي ينقسم كما يرى هؤلاء المحللون الى سبعة أقسام هي حسب خطورتها : الفصام البسيط وهو ذلك الذي لا يكون مصحوبا بتهيؤات او هلوسات بدرجة كبيرة ، الفصام الحركي ، الفصام المصحوب بتوهمات ، فصام جنون المعتقدات الخاطئة ، فصام تقصي القوى العقلية ، فصام الشلل العام الجنوني ، واخيرا الصرع وهو اخطر انواع الفصام.

ويعتبر النوع الاول من الفصام ـ وهو ذلك الذي لا تصحبه تهيؤات او هلوسات بدرجة كبيرة ـ اكثر انواع الفصام انتشارا واكثرها كذلك تناولا في السينما الروائية . فقد تناولته السينما العالمية بجميع اشكالها واتجاهاتها ووصلت فيه الى نتائج تباينت بحسب مستوى الافلام وقدرة صانعيها . فمثلا في الفيلم اللبناني « سيدة الاقمار السبعة » نرى نموذجا شديد الوضوح لحالة من حالات انفصام الشخصية النموذجية ـ فتاة مراهقة جميلة يعتدى عليها جنسيا وتهتك عذريتها وهي في بداية تفتحها واستقبالها للحياة . وتترك هذه الحادثة اثرا في نفس الفتاة تنشأ عنه عقدة نفسية تصيبها بازدواج في الشخصية تعاني منه بعد زواجها ، فنجدها حينا زوجة مخلصة لزوجها تبادله الاحترام والحب ، وحينا آخر امراة عابثة مستهترة ترتدي زي العاهرات وتذهب الى احد الاحياء الشعبية لتعاشر شابا غجريا هناك وتعيش معه أياما وهي جاهلة تماما بكل شيء عن شخصيتها الاولى التي تعود اليها فترجع الى منزلها وتسير سيرتها الاولى دون ان تذكر اي شيء عما حدث لها .

الا ان الفيلم رغم وجهة نظره ـ المعتمدة على اسس علمية بحتة ومدروسة ـ يغرق للاسف الشديد في الشكل التجاري الفج للسينما ، ويقدم للمتفرج جرعة جنسية صارخة ، مستغلا في ذلك تلك الدراسة النفسية التي كانت مادته الاساسية .

ويحاول بعد ذلك الفيلم المصري « بئر الحرمان » ـ المأخوذ عن قصة لاحسان عبد القدوس ـ أن يتلافى خطأ الفيلم اللبناني ، فيقدم حالة مرضية متعمقة الجذور مع شرح اسباب المرض وعلاجه وكذلك تتبع مراحل الاعراض التي يمر بها المريض . ويقدم الفيلم بطلته كشابة جميلة يقدرها الجميع ... ويحبها خطيبها ويحترمها أيما احترام ، وهي ايضا تحبه وتحترمه . الا ان هذه الفتاة تتحول اثناء الليل الى شخصية اخرى مختلفة تماما عن شخصيتها الاصلية ، فتصبح غانية مبتذلة ترتاد الحانات والشقق المفروشة ، بل وترسل ايضا لشخصيتها الحقيقية خطابات تهددها فيها بالقتل. وحينما تكتشف والدة الفتاة ذلك تعرضها على الطبيب النفسي الذي يصل بها الى أصل العقدة التي اصابتها في الصغر بسبب والدتها وحكاية خالتها التي قتلها خالها لعدم كونها عذراء ... ويستمر المحلل النفسي في علاجه للمريضة مسترشدا بأعراض انفصام الشخصية والتي كان من أبرزها في الفيلم ذلك الفقدان أو التبلد العاطفي وتلك الاضطرابات السلوكية . وكذا التعرض للهلوسة وتفكك الشخصية .

وعن قصة لاحسان عبد القدوس ايضا نرى حالة مرضية اخرى كثيرة الشبه بانفصام الشخصية ، هي تلك التي يعالجها « أين عقلي » اخراج عاطف سالم .. حيث نجد المريض هنا مصابا بمزيج من الفصام الحركي والعصاب الصدمي ، ذلك لانه دائما ما تتملكه رغبتان تتصارعان داخله ، احدى هاتين الرغبتين ناتجة عن صدمة قوية كانت قد اثرت عليه منذ زمن بعيد ، وهنا يتعرض ذلك المريض لاعراض مثل تلك التي تحدث عقب الكوارث النووية والحروب عامة . وتكون النتائج المباشرة لتلك الصدمة احساسا بالتوتر المؤلم واضطرابات في النوم ، كما تتكرر اعراض الصدمة اثناء النوم وتاتي على شكل احلام تسمى بأحلام العصاب الصدمي حيث يستعيد الحالم بلا انقطاع صورة الصدمة التي تسببت في مرضه .

ويرى فرويد ان هذه الاحلام تخضع لآلية التكرار، كما تتكرر الهواجس والاضطرابات حيث يكون الغرض ان يتولد لدى الشخص حالة من القلق تسمح له بالهروب من قبضة الاثارة التي عاناها . وذلك القلق هو

الذي أدى غيابه الى ظهور العصاب الصدمي . وفي حالة الدكتور توفيق التي عالجها فيلم « أين عقلي » نجد ان الصدمة التي أصابته هي اكتشافه لعدم عذرية عروسه ليلة الزفاف مما يؤدي به الى محاولة البحث عن ذلك الشيء المفقود في مكان آخر ، الا انه لا يجده فتنتابه صدمات تؤثر على عقله واعصابه وتنتابه كذلك أحلام العصاب الصدمي ويعاني من احساس مؤلم بالتوتر العصبي منشأه الصدمة .

وحين يتمكن المحلل من الوصول بالمريض الى أصل العقدة أو الصدمة يكون طريق العلاج قد أصبح سهلا ، وعلى الطبيب أن يعيد تركيب شخصية هذا المريض الذي من المؤكد انه لا يدري شيئا عن تصرفاته اللاادراكية .

وفي محاولة البحث عن الجديد دائما طرقت السينما شكلا آخر من أشكال التحليل النفسي ، الا وهو ذلك الذي يبحث في حالة مريض النورستانيا أو الضعف العصبي ، تلك التي عولجت في الفيلم المصري «السراب» المأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ . ونجد بطل الفيلم هنا شابا متعلقا بوالدته تعلقا شديدا لدرجة النوم معها في سرير واحد حتى وهو في سن المراهقة والشباب ، مما يؤدي به الى حالة من حالات الكبت اللاشعوري التي تتسبب في اصابته بمرض النورستانيا .

ويرى فرويد ان هذا المرض هو نتيجة مباشرة لممارسة العادة السرية وما تحدثه هذه العادة من ضرر للاعصاب . وفي فيلم « السراب » نجد ان الشخصية المريضة تحاول أن تقاوم المرض بالزواج كحل ، الا ان الآلام الناتجة من المقدمات السابقة تلازم صاحب الشخصية وتؤكد له انه مريض بالضعف العصبي ، فهو دائم الشعور بالتعب والاضطراب الشديد وعدم القدرة على التركيز الشديد والاحساس الدائم بعدم القدرة على تحمل المسؤولية ، وغالبا ما يشكو المريض من الضعف الجنسي مما يؤدي به في النهاية الى الفشل في حياته الزوجية بل والعملية أيضا .

ويعلل بعض المحللين النفسيين هذا بارجاعه الى ما يسمونه بعقدة أوديب التي تسيطر على العقل الباطن. وحين يحاول التفكير فيها فان العقل الواعي يمنعه من ذلك مما يؤدي به في النهاية الى النورستانيا أو الضعف العصبي .

اوديب والسينما :

عالجت السينما العالمية مأساة أوديب الشهيرة في أكثر من مكان وبأكثر من لغة ، وعبّرت عن مأساة ذلك الشاب الذي قتل والده وتزوج بوالدته ثم فقأ عينيه في النهاية وهام على وجهه .

وتناولت بعض الافلام تلك المأساة بأسلوب علمي مدروس ومبني على اسس سليمة للتحليل النفسي استطاعت ان تبرز من خلالها ما يسمى بعقدة أوديب... كما تناول البعض الآخر المأساة بشكل عصري وعزلها عن تاريخها ليرينا اياها (الشخصية) تسير بيننا الآن في حياتنا الحديثة مثل فيلم بازوليني « أوديب ملكا » حيث نرى أوديب في النهاية في ملابس عصرية يحمل الناي ويمضي وسط الشباب في شوارع روما المعاصرة ... ثم وهو يعزف الناي في منطقة تحيط بها المصانع في روما الحديثة .

وبعد فيلم بازوليني هذا اجتاحت أوروبا وأميركا موجة عارمة من الافلام التي تتناول شخصية أوديب وتعلق عليها ... وحاول البعض من صانعي تلك الافلام الالتزام بالتحليل النفسي القائم أساسا على البحث والدراسة العلمية المتخصصة ، الا ان البعض الآخر وهم الغالبية حادوا عن ذلك الاساس العلمي أو النفسي بالنسبة لعقدة أوديب ولم يأخذوا منها غير الجانب الغريزي من العقدة ، بل وصوروها كنوع من الشذوذ الجنسي السائد في أوروبا وأميركا الآن بشكل واسع .

فنجد فيلما مثل « حبيبي ابني » الذي كتب له السيناريو ويليام مارشانت وجيني هول واخرجه جون نيولاند ــ يقدم حالة مرضية شاذة تتمثل في اشتهاء الام لابنها جنسيا (وهذا الابن يخوض هذه التجربة المريرة في سن يتفتح فيها على الحب وعلى الجنس وعالم الرقص والشرب والفتيات) .. ومن هنا تبلغ أزمته قمتها حين يواجه في تفتحه العاطفي والجنسي هذا ، رغبات قاسية جدا بل ومرعبة بالنسبة لاي مراهق .. وأن تكون المأساة أن تجيئه هذه الرغبات من أمه ... ان المسألة تصبح هنا أبشع من عقدة أوديب ، لان كليتمنترا هذه المرة هي التي تطارد أوديب ... (سامي السلاموني ــ نشرة نادي السينما بالقاهرة) .

وتعتبر هذه الحالة التي عرضها الفيلم حالة مرضية شاذة ونادرة لم يتعرض لها علم النفس بأي شكل من الاشكال، ولذلك يتضح ان هذا الفيلم قد اراد به مخرجه فقط ركوب موجة التحليل النفسي بأي شكل من الاشكال التي لم يسبق علاجها وأيضا ليحقق هدفه التجاري بطرح أشياء شاذة قد تثير الانتباه والضجة حول الفيلم .

انحرافات الصغار :

وعن سيكولوجية الاحداث وانحرافاتهم تعرضت السينما أيضا لحالة هامة من حالات التحليل النفسي حين قدمت افلاما تبحث في أسباب انحراف الصغار ومكافحة الجريمة والمجرمين ... وقد قدمت السينما العالمية العديد من تلك الاعمال الهامة ، كذلك قدمت السينما المصرية (على سبيل المثال لا الحصر) أفلاما كثيرة منها « احنا التلامذة » اخراج عاطف سالم ، « بلا رحمة » اخراج نيازي مصطفى ... الخ .

وقد حاولت هذه الافـــلام ان تتناول الظروف البيئية التي يعيشها بعض الصغار وتؤدي بهم الـــى الضياع النفسي والجريمة في النهاية . فكل المجرمين كانوا اناسا عاديين تماما ، الا انهم وقعوا تحت تأثيـــر ظروف نفسية خاصة أدت الـــى الجريمة ومطـــاردة المجتمع لهم .

وقد كانت السينما ـ وهي تتوجه الى انتاج هذا النوع من الافلام ـ بمثابة الرسالة الموجهـــة للمجتمعات بكافة قطاعاتها كجرس انذار وتحذير ، ولمواجهة أساليب التربية النفسية الخاطئة التي تؤدي دائما الىالانحراف.

الا ان السينما لم تنج ممـــن يستغلونها ويحولون تلك الرسالة الى شكل آخر عكسيـــا تماما في هدفـــه وتأثيره مما يحمل السينما مسؤولية الانحرافات التـــي يتعرض لها الاحداث والشباب من جراء مشاهدة افلام المجون والعنف والمخدرات والتي ليست لها أي قيمة . بل هي أشياء الغرض الاساسي منها اثارة غرائز الشباب واستنفاد طاقاته وتبديدها فيما لا جدوى منه .

وفي هذه الحالة تصبح السينما اداة هدم لا علاج كما هو الحال تماما في مسألة الافلام التي تحللالظواهر النفسية بأسلوب غير علمي ومرتجل ، وبالطبع يبـــدو الفرق واضحا بين طبيعة تلك الافلامالنفسية. ويتساءل المرء هل هي أفلام ذات وجهة نظر ومنهج فيما تطرحـــه وتحلله أم انها مجرد افلام مدعية للتحليل النفسي ؟!

ففي نهاية الستينات ، على سبيل المثال ، ظهرت مجموعة من الافلام تعرضت للصراع الذي يعيشهالمواطن الاميركي وكيف يحيا في مجتمـــع يتميز بالنمطيـــة والاستهلاك ... الاستهلاك لكـــل شيء ، حتى الذات العليا للنفس البشرية .

وظهرت هذه المجموعة من الافـــلام ليجيء البعض منها كنموذج واضح للتحليل العلمي والمبني على أسس وحقائق في علم النفس مدروسة بعناية كاملة من المخرج والممثلين على حد سواء ، مثل فيلم ايليا كازان الشهير « تدبير الامور » والذي استطاع فيه أن يقدم صـــورة شديدة الدقة والعناية لشخصية المواطن الاميركي الذي يعيش وسط الدعاية الزائفة عـــن كل شيء يدور حوله ووسط نمطية واستهلاك لكل شيء ممـــا يؤدي بـــه في النهاية الى التفكك الكامل والوصول الى أقصى حـــالات الفصام والتي غالبا ما تكون من النـــادر في مثل تلك الحالات علاج المريض الذي ينهار انهيارا تاما .

وقد استطاع كيرك دوغلاس بتمثيله لشخصيـــة رجل الاعمال الاميركي أن يضيف الكثير لرؤيـــة المخرج باجادته وتقمصه السليم للشخصية وفهمه التام لهـــا وللاسس النفسية والتطورات التي تحكمها .

الا انه وفي نفس تلك الفترة في الستينات تجيء مجموعة من الافلام تحاول ان تحاكي ما قـــدمه كازان (مع الفارق في المستوى والرؤية طبعا) . وتقدم هذه الافلام قضاياها التي تدعيها من خلال الحالات النفسية التي تعتري مدمني المخدرات بعـــد تناولهم للعقـــارات المخدرة ومن خلال الجرائيم التي تدور على الاجســـام العارية والمترنحة كـــانت الموضوعات الرئيسية لتلك الافـــلام والتي شكلت اتجـــاها من أخطر الاتجاهات السينمائية الهدامة .

وبتطور الحياة ، وبالتالي مشاكلالانسان ونفسيته البشرية ، تطورتوسائل التعبير لتواكب ذلك التطور.. فظهرت أفـــلام تتعرض لمشكلات تستجـد دائمـــا وباستمرار ... فمثلا ظهرت أفلام عن التحليل النفسي لشخصية المجرم وكيفية تحوله ، وبحث أسباب ارتباط العنف والجنس بالتطور الحضاري والتكنولوجي وكذلك ارتفاع نسبة الامراض النفسية في المدن الكبرى ... وظهرت بعض الافـــلام التي تتنـــاول سيكولوجية مـــن تقمصتهم الارواح الشريرة وكيف تتم السيطرة على تلك الحالات . ولعل من أشهر تلك الافلام فيلم وليم فريدكن الشهير « طارد الارواح الشريرة » والذي يتعرض فيـــه للتغيرات النفسية والجسدية لفتـــاة تقمصتها روح شيطانية شريرة .

كذلك بحثت السينما في فرع آخر مـــن الفروع الهامة لم يكن ذي بال مـــن قبل ألا وهو البحث فـــي سيكولوجية كبار السن أو المسنين وما هو دورهم فـــي المجتمع بعد ان أصبحوا غير قادرين على العطاء مثلمـــا كانوا في شبابهم .

ولان اميـــركا هي أكبر بـــلاد العالم معاناة لتلك المشكلة ، نجـــد ان السينما الاميركية اكثر من تعرض لذلك ، وقدمت الكثير من الافلام التي اهتم البعض منها بالتحليل والبعض الآخر بالعرض فقط ، وان ظهر فـــي كلتا الحالتين عدم الوصول الى قرار في مصير هـــؤلاء الشيوخ المسنين الذين أصبحوا يشكلون ظاهرة تتفاقم تدريجيا مع ازدياد معدل السرعة في المجتمعاتالحديثة والتكنولوجية .

وعلى هذه الوتيرة تسير السينما في طريـــــق المتابعة لكل ما تختلج به نفس الانسان ، وتقوم بدورها الذي خلقته طبيعة الفن فيها سواء بعرض المشكـــلات النفسية أو على مستوى المعالجة وتقديم الحـــلول ... أو كجرس انذار للتنبيه ورسالة موجهة تعرف هدفهـــا تمام المعرفة .

القاهرة

اهم المصادر :

١ ـ السينما والمسرح وأمراض النفس ـ تاليف : د. انيس فهمـــي اقلاديـــوس .

٢ ـ المجمل في التحليل النفسي ـ تاليف : دانيالالاجاش . ترجمة : د. مصطفى زيوار .

٣ ـ أسرار النفس ـ تاليف : سلامة موسى .



أحمد عادل

رفع راسه الى البناية الضخمة مشفقا ، ثم أخفضه في وجل . وما لبث أن تقدم بعد احجام ، مدفوعا بقضية عمره ، فصعد الدرج الرخامي في تثاقل ، ونفذ من باب ضخم لو التصق بزجاجه الشفاف لبدا حشرة تلطخه .. وخطا في تهيب الحشرة التي تدبّ على صفحة غريبة ، الى قاعة فسيحة قد سدت جانبا منها طاولة عريضة ، جلس اليها رجل اسمر بلا حراك .

ـ من فضلك .. اريد مقابلة رئيس التحرير .

تنحنح وجفّ ريقه لهول وتراخي الاستجابة . ثم خشخشت ورقة دفعها الآخر اليه بلا اكتراث او كلام ، فانحنى عليها . بيانات كثيرة كأوراق الاستمارات عليه أن يملأها . أخرج قلمه وعالج به الكتابة متوترا ، فعاكسه السن في البداية وتأبى عليه .

الاسم . المهنة . السن . الغرض من المقابلة ... سالم زكي عبد الرحمن . موظف بشؤون العاملين في وزارة العدل . ٥٥ عاما . أمر شخصي .

ما دخل السن ؟ وهل يصرفه الرجل لان الامر شخصي وهذه صحيفة كل الناس ؟

قدم الورقة في تحفظ وعناية . فبسطها الرجل الاسمر ونظر فيها بجمود . وقال دون أن يرفع بصره :

ـ اثبات الشخصية ..

فأخرج بطاقته من حافظته بأصابع مرتعدة ، وهي أيضا تعاكسه وتتأبى عليه ، فدفعها اليه وسقطت بعض أوراقه ، فانحنى في جهد . حتى اذا انتصب قال متبسطا ، وهو يلهث :

ـ الموضوع مهم . مهم جدا .. وهذه اجراءات مثل صرف الشيكات .

لم يعره الرجل التفاتا . واستقبلت القاعة الرخامية كلماته بصمت وبرود .

وأشار الرجل باصبعه الى اعلى . ورمى اليه البطاقة ، فتساءل في حذر :

ـ اي دور ؟

ـ الثاني .. بالسلم .

فتجاوز المصعد الذي كان قد وقف في انتظاره ثلاثة رجال وفتاة . كانت هي الوحيدة التي حملقت فيه وتابعته ، وهو يصعد الدرج في جهد ، وطرف سترته يكاد يلامس كاهله !

ودخل مكتب رئيس التحرير بعد معاناة . فالفى فتاة انيقة رفعت اليه من خلف نظارتها بصرا صارما متسائلا دون كلام .

ـ من فضلك . أريد مقابلة رئيس التحرير .

خيل اليه انه يقولها للمرة العاشرة . فشملته بنظرة تساؤل اكثر . ثم دفعت اليه ورقة ، لمح فيها البيانات الناقصة . فخانته اعصابه :

ـ قد ملأت ورقة مماثلة .

ـ وتملأ عشرين ورقة . هكذا النظام !

وكان هناك اناس جلوسا في ادب . فغشيه العرق رغم التكييف . وانحنى على الورقة فزاد عرقا وخجلا لما رآها مختلفة . ليس فيها سوى الاسم والغرض من المقابلة .

اشارت اليه فجلس في طرف الصف . ومرّ الوقت متثاقلا ، لا يقطعه الا رنين التليفون . وصوت السكرتيرة وهي ترد بايجاز وادب ، وأحيانا بخشونة وافحام .

وانطلق أزيز خفيف انخلع له قلبه . وتحركت السكرتيرة في خفة عبر باب هزاز ، تعلق به بصره مبهورا . ثم عادت وأشارت الى اول الجالسين . فنهض ودخل . واهتز الباب . واهتز قلبه وبصره . وازداد انبهارا .

ومرت ساعة وساعتان . وجاء ضيوف آخرون ودخلوا قبله ، وهو ماكث . كلما سبقه احد واهتز الباب ازداد التصاقا بمقعده وغوصا فيه .

ولما خلت القاعة الا منه ومن السكرتيرة ، وهي متشاغلة عنه بأوراقها ، تشجع ونهض متنحنحا :

ـ الا يزال البيك مشغولا ؟

وكرر السؤال . فقد خرج صوته ضعيفا فاترا . فردت بغير اكتراث :

ـ نعم .

اينتظر ساعات ليسمع هذه الكلمة . ليفطر على بصلة ؟

ـ ومتى يفرغ يا فندم ؟



ـ قد يظل مشغولا طول النهار .
فانبعث جانب من نفسه مجاهدا :
ـ لكنني اريد محادثته في أمر هام .
هدات الاوراق بعد حركة . وارتفعتاليه النظرات الصارمة . وقالت بلهجة اشد صرامة :
ـ امر شخصي ؟
فلم يفهم عبارتها ، وآثر ان يوضح :
ـ أجل .. امر خاص بخبر في الجريدة .
ـ آه . ليس شخصيا اذن ؟
تضخم جانب التحدي في نفسه ، فهتف :
ـ بل شخصي جدا ..
قالت بقسوة وحسم :
ـ تعني انه متعلق بشخص ما . فمن هو هـــذا الشخص ؟ حضرتك ؟!
تردد قليلا ليتبين مقدار السخرية في لهجتها . ثم قذف في وجهها باللهب :
ـ انه سيادة الوزير .. حسن محمود .
تراجعت من حرارة النـــار . وحل دورها فـــي الانبهار . وفي الداخل سينبهر رئيس التحرير بدوره .
ـ وما علاقتك بسيادة الوزير ؟
لا بد ان يكون صارما كسيف ماض في معركـــة العمر . هتف حاسما :
ـ وما شانك انت ؟ هناك مؤامرة عليـــه لا بد من كشفهـــا .
نهضت في عجلة ، بشحنة مضاعفة مـــن ذنب تأخيره . فقال آمرا لاول مرة :
ـ بسرعة من فضلك .
وعندما انطلقت الى الداخل ، وجد ان البابالهزاز لم يعد يثير في نفسه هزة او انبهـــارا . حتى عندمـــا دخل شعر بهدوء وفتور كأن الحجرة كانت مهيأة تماما لاستقباله . وكأنها ما وجدت طوال هـــذه السنين الا لتكون هذه اللحظة في انتظاره . وها هو رئيس التحرير ينهض بجرمه الضخم ، من خلف مكتبه الضخم ، ويمد اليه يدا غليظة ثم يشير اليه بالجلوس .
ـ حضرتك تعرف سيادة الوزير ؟
فدهش اذ لم يكن قد جلس بعد . وقال في ثقة :
ـ وهل هناك من لا يعرفه ؟
ـ أقصد .. مدى صلتك به ؟
قال بنفس الثقة :
ـ كان وزيري .
ـ حضرتك .. كنت سكرتيره ؟ كاتم اسراره ؟
فارتفع حاجباه دهشا :
ـ انا موظف في المستخدمين يا بك .
فاسترخى رئيس التحرير ، ودار بمقعده نصف دورة وهتف :
ـ آه .. هل عثرت في الملفات على شيء يخصه ؟
فانحنى على المكتب ، كأنمـــا يحرص علـــى ذات المسافة بينهما .
ـ ليس من ذلك شيء على الاطلاق . أولا ، لان ملفه ليس في حوزتي . وثانيا ...
فدهمه رئيس التحرير ، بانحناءة مماثلة ، تراجع لهـــا :
ـ وثانيا .. هل عندك شيء ؟
فبهت . ثم اندفع في محاولته لان يبهر ولا ينبهر .
ـ السكرتيرة ؟ الم تبلغ حضرتك بالمؤامرة ؟
اتسعت العينان الضيقتان وبرقتا . هكذا الانبهار والا فلا !
ـ مؤامرة ؟
ـ أجل .. جئت خصيصا في عجـلة لابلاغكم . ولكنكم تعطلونني باجراءات سخيفة . هل هذا معقول ؟
مد له رئيس التحرير علبة سجائر من الابنوس . يا لضخامة يده المشعرة . واعتذر له بالانشغال. فصرف يده الممتدة باشارة متعاظمة وقال ، والساق علىالساق:
ـ لا داعـــي للمجاملات . كفانـــا وقتـــا ضائعا . سيادتك نشرت بالامس خبرا عن الوزير وصورة له . لا يهمني الخبر . ولكن الصورة تهمني !
تجلى الاهتمام تماما في وجـــه رئيس التحرير . واشعل سيجارا . لماذا لم يقدم له منه ؟
ـ وفيم تهمك الصورة ؟
ـ فيها شخص لو عرفته لقفزت من مكانك قفزا . فهو لص ونصاب ، وربما قاتل ايضا !
ارتفع الحاجبان الكثيفان في انبهار مضاعف :
ـ احقا ؟
ـ أجل .. وهذا ما جئت لاجله .
تفرسه رئيس التحرير بنظرة ثاقبة حريصـــة . هل يظنه مدعيا او مجنونا ؟ ثم نهض بجرمه الضخم ، والتقط صحيفة من مائدة مجاورة ، وبسطها . واشار بالسيجار .
ـ هذه هي الصورة ..
فقام سالم من كرسيه قليلا ، وعاود الانحنـــــاء مدققا ، ثم وضع اصبعه :
ـ وهذا هو المجرم .
فأمعن رئيس التحرير النظر ، وقال بدهاء :
ـ هذا شخص مجهول بالفعل . ترى ماذا يفعل مع الوزير ؟
فهتف سالم ، كأنما حكه عود ثقاب فانفجر :
ـ يحتال عليه ويمتص ماله بدعوى حمايته مـــن الاشرار . وهو أشرّ الاشرار .
فقال رئيس التحرير بذات الدهاء :
ـ هو حارسه اذن .. وهذا ما ظننت .
فعاد سالم يهتف من قلب مكلوم :

ـ حارسه ؟ قل انه سارقه .. خادعه .. بل اني أخشى أن يصبح قاتله !

فأطلق رئيس التحرير ضحكة غليظة تتنافر تماما مع هذا الاتهام المفاجىء ، والكشف الخطير ، وقال لمحدثه الذي كان قد فغر فاه مذهولا :

ـ لا أظن ان ما تقوله صحيح . انه يقف خلفه في الصورة . ومعنى ذلك انه حارسه الخاص . لقد اعتدنا نحن الصحفيين هذه الامور . اتحب أن أكشف لك عن شخصيته . أستطيع أن أستدعي المحرر المختص ليخبرنا باسمه .

قال سالم من فوره ، وقد حطّ عليه هدوء مفاجىء ، كأن الامر لم يعد يعنيه :

ـ لا عليك . اسمه أحمد عطا ، وعندي سجل كامل بأعماله الجليلة .

فتبسم رئيس التحرير فقط دون أن يضحك . ولعله في المرة التالية يتجهم تماما في وجهه ، ثم يطرده .

ـ عظيم . اتفقنا . هات مستندات الاثبات ، ونحن ننشرها .

ثم نهض ، ووضع يده على كتفه متبسطا . ولكنه ساقه بذلك سوقا الى الباب ، وقال في طلاقة ، ودخان السيجار في انف سالم وعينيه :

ـ هات المواد . ونحن في الانتظار .

أي مواد ؟ كيف يتحصل على مستندات اثبات وهو وحده الذي يعرف عن ذلك الرجل ما يعرف . لقد عاشره جيدا وساكنه ونام بجواره . وزامله في الدراسة وآكله وراسله ، ويعرف ما حرص على ستره من دقائق حياته . سرقاته التي بدات صغيرة ثم كبرت . خياناته المتكررة التي انتهت بفضيحة كانت سبب الفراق . هتكه لعرض أخته دون زواج ، واستباحته مال الاقارب والاصدقاء . كيف يتسنى له أن يعثر على دليل واحد دامغ ، وقد كانوا جميعا يتداورون الفضائح كلما تواترت . أيذهب اليه الآن فيأخذ عليه اقرارا بانه نهب ما كان قد ادخره اعواما طويلة ؟ بحجة عمل مشروع تجاري ؟ هلَ يأخذ عليه اقرارا بانه فعل باخته ما فعل ، وهي قد تزوجت وقيّض الله لها ساترا ؟ هل يأخذ عليه اقرارا بأحلامه المجنونة في الشهرة أيام الدراسة ، وبطموحه الى ان يكون شيئا مذكورا ولو بقتل واحد من المشاهير؟ هل يأخذ عليه اقرارا بان احد المنجمين الهنود قد قرأ في يده خطوط جريمة مقبلة تهز ارجاء البلاد ؟ لكم ضحكا عندئذ من كلام المنجم ، لكنه بدا جادا تماما . وذهب في جده الى طلب صورة لكفه ، ينشرها في كتاب كان يستعد لاصداره عن اغرب ما صادفه في العالم من خطوط الايدي . كيف يتسنى له أن يأتي بهذه المستندات ليقنع رئيس التحرير ؟ لقد سبق منه القول بان لديه سجلا حافلا نعم . لكنه كان يظن ان الامر لن يعدو تصديقه بمجرد الرواية . ثم تستدرك الصحيفة الموقف فتتصل بالوزير لتحذيره . فيأخذ حذره ان شاء وينتهي الامر . وينام هو مرتاح الضمير . أما حكاية المستندات فغير معقولة . هل يأخذ عليه اقرارا بفضيحة سرقته لجارة لهم عجوز ، كاد أن يبطش بها في عجلته ؟ ولولا تستر الجيران وتشفعهم له من أجل خاطر امه الطيبة لكان قد دخل السجن منذ زمن . ويا حبذا لو كان ذلك قد حدث ، لكان قد اصبح من ارباب السوابق وما استطاع ان يتسلق طريقه الى الوزير المخدوع . لا شك انه فعل ذلك بحيل شتى لا يتقنها الا وغد مثله ، ولا بد انه نحى من طريقه ـ كما فعل دائما ـ ضحايا كثيرين ، ولجأ الى جعبة اسلحته التي لا تنفد من النفاق والرشوة والوشاية والكذب والسرقة والعنف والخمرة هذه كلها وسائل كانت تخرجه من مأزقه كالشعرة من العجين ، وبدلا من أن تنحط به الى اسفل سافلين ، كانت تدفع به الى أعلى عليين . فهل ينتظر حتى يرتكب جريمته المسطورة في يده ، لتكون سنده عند رئيس التحرير ؟

جلس في مقهى قريب دون أن يحسّ للشاي طعما وهو يرتشفه . فقد كان مستغرقا تماما في مشكلته . وكان الجو حارا وسترته مع قميصه القابض على عنقه يخنقانه بعرق غزير . القضية أيضا تخنقه . ولا بد أن يدفعها الى غايتها والا هلك تحت ثقلها . اخذ يضرب في الطرقات كأنما حركته كفيلة بتحريك القضية . ماذا لو اتصل بالوزير تليفونيا وحذره ؟ وماذا لو اتصل بصديقه اللدود وأنذره ؟ لا . هذه الطريقة لن تنفع . دونه وأذن الوزير عشرات من الدخلاء على الخط التليفوني ولن يدعوه يصل . وكيف يشرح لهم وهم في عجلة . وأحمد عطا لو سمع صوته منذرا لاحتاط . لا . لا بد أن يقطع على الوزير طريقه ويدهمه بالحقيقة ، فيجرعها مرة كالعلقم ، ويبرأ من ذلك السرطان !

وجد نفسه أمام فيللا الوزير ، المطلة على النيل ، فاقتعد سور النهر ناظرا . لم يدع نافذة او بابا أو ظلا عابرا الا توقف عنده . وزخر قلبه بأمل عريض . أن يكون داخل الفيللا غدا يحدث الوزير بأمر صاحبه . ولا بأس أن يكون في تلك الحديقة التي يراها امامه مورقة ، وقد جمعت بينهما جلسة شاي رائقة !

خاله عندئذ والمفاجأة قد أذهلته ، يرتفع حاجباه ويتدلى فكه ويسقط القدح من يده ويستعصي عليه الكلام ـ ذلك الذي اشتهر بأنه محدث بارع وخطيب مفوه ! من المحقق ان يبهره أيضا كما بهر السكرتيرة ورئيس التحرير . ولن يدري أي حظ تاتي به الايام . فقد ينحي صاحبه ويضعه مكانه .. ليس مكانه بالضبط ولكن بمقربة منه على اية حال . ويضع الطهر مكان الدنس . فيخرج من زوايا النسيان ، ليغيب ذلك الفاجر فيها .

أمضى يومه يجترّ عذوبة آماله . واسرع الى فيللا الوزير بعد ليلة مؤرقة ، يأمل ان تسعفه الظروف بمهمته للدخول ، ذلك انه لا يصح الا ان تأتوا البيوت من أبوابها . على انه تراخى بعد عجلة ، اذ وجد الباب الحديدي الضخم للحديقة مغلقا . ومرّ أمامه عدة مرات وهو يمعن النظر الى الداخل عله يرى أحدا . فلم يلمح ظلا . وتعجب أين يكون البواب ، أم لعله نائم حتى هذه الساعة مثل سيده ؟ ورأى كلبين ضخمين يجولان في الحديقة فارتعد . كيف يمكن أن يتجاوزهما الى عتبة الفيللا ؟ على انه ما لبث ان سرى عن نفسه بأنهما سيكونان غدا ولا ريب عند قدميه ، وقد الفاه اذ ألفه الوزير وحباه بعطفه ورعايته . وكيف لا ، وقد أصبح أو سيصبح مدينا له بحياته . ما لبث ان عاد الى مكانه على سور النيل ، ومكث ينتظر الفرج . وبعد ساعة أو نحوها دبت حركة واستيقظ المسكن الهاجع . فتحت نوافذ وابواب، ومرق عبر مماشي الحديقة خدم وأتباع. واستعد البواب على الباب ، واقبلت سيارة فخمة فوقفت قبالته. ونزل سائق اسمر ومكثينتظر بدوره . وتهادى الوزير بجرمه الضخم وأمامه خادم يفسح له الطريق الخالي وخلفه سكرتير يحمل حقيبته ، والكلبان يتواثبان في أعقابه وذيلاهما يهتزان بمرح . وفتح باب الحديقة وباب السيارة . وارتفعت الاكفّ بالتحية والتعظيم . وانبهر سالم بالمشهد فلم يتحرك فيه سوى عينيه ، وهما تتابعان السيارة وهي تمرق امامه !

وجاء في اليوم التالي وهو يعتزم الا يبهره شيء . ووجد في نفسه الجرأة لان يلاصق سور الحديقة ، ويطل منه ، دون أن يحفل بلافتة التحذير من الكلاب . وحيّا جنديا في كشك قريب من الباب كان لامر ما غائبا أمس ، أم ترى كان نائما في كشكه ؟ وما لبث ان ابتعد قليلا نحو سور النيل ، ومكث يرقب بعين الصقر بوادر الحركة . فما أن أرهصت بمقدم الوزير حتى عبر الطريق مسرعا وقلبه يثب بين أضلعه . فليرتفع علم الجهاد خفاقا . وخيل اليه انه يشقّ لنفسه نحو الوزير طريقا في زحام ، مع انه لم يكن معه سوى أشخاص الامس . وخطف اليه الوزير نظرة في غير اكتراث ، لكنها كانت فرصة العمر . فانحنى حتى كاد يلامس برأسه ركبته ، وقال في صوت متحشرج :

ــ صباح الخير يا فندم . خادمكم سالم زكي عبد الرحمن .

ولكن الوزير بدلا من ان يقبل عليه بشيء من بشاشة ، ابتعد عنه محاذرا . ورمى اليه بتحية عابرة . ثم انحنى ليدخل سيارته في هدوء ، وسالم مقطوع الانفاس من الانبهار .

وهنا حدث شيء قطع عليه انبهاره بعنف . فكأنما ألقت به يد غليظة من سماء الى ارض صلبة . فقد لمح السكرتير ، أو من خيل اليه بالامس انه سكرتير ، يبتسم له متعطفا وهو يلتف حول السيارة ليدخلها من الباب الآخر . كان هو بعينه صاحبه وغريمه أحمد عطا. ذلك اللص الداعر المحتال . رآه يهز له رأسه كأنما يحييه . ثم مرق الموكب ، وقد شعر سالم بغصة حتى ليوشك أن يقيء .

كان التحدي عندئذ قد بلغ أقصاه . فقام سالم زكي عبد الرحمن باجازة عارضة وتهيأ له وراح يخطط أفضل طريقة لشلّ الاسد وهو في عرينه . واستقر أخيرا على ان الاقبال خير من الانتظار ريثما تحين الفرصة ، وان الهجوم أحسن وسائل الدفاع . فتربص في مكانه عند السور في اليوم التالي ، بعد أن حيا البواب والجندي . ثم اندفع لما رأى الوزير قادما في موكبه ، فانحنى بالتحية قائلا :

ــ أريد التحدث الى سيادتكم في امر هام .

التفت الوزير اليه متعجبا . واندفع احمد عطا معاتبا :

ــ عيب يا سالم . ليس في الطريق العام .

فتبسم الوزير عندما أدرك من كلامه انه ليس محاطا بأغراب . وقال متبسطا :

ــ في المكتب . تفضل في المكتب ..

ومرق الموكب .. لا بأس . خطوة اخرى نحو الهدف العظيم . فقط ، لو تسنى له ان ينطلق الى هذا الهدف بمثل سرعة السيارة .

ونام في تلك الليلة بلا أرق ، بعد ان كوى بذلته .

وفي الصباح توجه الى مكتب الوزير منتفخا . فوجده غاصا بالزائرين . فلم يعبأ بأحد وتقدم الى سكرتير المكتب بعظمة بادية :

ــ من فضلك يا حضرة . بلّغ سيادة الوزير بحضوري .

وتعجب لان سكرتير المكتب لم ينبهر ولم يتحرك. فأراد أن يختصر الطريق ليبهره كما فعل مع السكرتيرة بعد لأي ، وقال آمرا :

ــ بسرعة من فضلك . قل له ان سالم قد حضر . المسألة شخصية وعاجلة جدا .

ولكن السكرتير لم يتحرك فيه شيء سوى لسانه . وعجبا انه يسأله من يكون .

فصاح في احتدام ، والعظمة تتطاير رذاذا من فمه :

ــ قلت لك سالم .. سالم بك يا أحمق .. جاء حسب الميعاد .

تكهرب الجو . واضطرب الحضور . وتململ السكرتير حرجا وغيظا ، ثم انتفض غاضبا . فخيل اليه انه يهمّ بطرده . فازداد حدة ، وانفلت لسانه بالسخط والوعيد . وتهافت عليه السعاة والموظفون ، وتلقفه أحمد عطا فهدأه وسحبه الى غرفة مجاورة . يا للنحس الذي ركبه . أجاء لمقابلة الوزير فيقع كالطير الذبيح بين

يدي خصمه ليجهز عليه . ما لبث أن تصنع الهدوء بجهد مضاعف وهو يغلي اضطرابا وغيظا . واخذ احمد عطا ــ يا للسخف ــ ينبسط معه ويذكره بأيام الدراسة والشقاوة . شقاوة حقا . كل ما حدث من سرقات وخيانات وهتك أعراض كان شقاوة أطفال لم يبلغوا الحلم . جعل يتجرع حديثه المر في تصابر موجع آملا ان يفتح له الطريق الى لقاء الوزير ، وهو يغري نفسه بالتماسك والالتصاق في مقعده حتى لا يهبّ فجأة فيهوي بنعله على ذلك الراس الذي دوخه . وما لبث احمد عطا ــ يا لخسته ــ ان يسأله عن مسألته . فاض به الكيل فجأة فصاح بلا تبصر وقلبه المكلوم يتفجر بانفعال مكتوم :

ــ جئت اشكوك . اشكو الى الوزير ما فعلت بي طوال هذه السنين !

وتهدج صوته تأثرا . وتفجر عذابه في لحظة ، فكاد ينتحب . فنهض احمد عطا وأخذ يلاطفه بلسانه ويده . وهو يحاذر من تلك الحلاوة والرقة ، ويتلوى بجسمه كالطفل حتى لا ينفذ الى اذنه صوت أو تقع على بدنه لمسة . وما لبث ان نهض متأففا ، واندفع من الحجرة مارقا بلا سلام أو كلام .

وفي الطريق تملكه العجب تماما . لم يصدق ما حدث .. أن يكشف سره لغريمه بهذه السهولة . وايقن ان المكتب ليس المكان المناسب على الاطلاق . لا تتحمل اعصابه فترة الانتظار ، وبرود السكرتير ، وجمود الجالسين المحملقين . ولا يمكن ان تسوقه قدماه الى شرك احمد عطا مرة اخرى . ليس أفضل من الهجوم على قارعة الطريق .

وتربص في الصباح التالي . وطال انتظاره ولم يخرج الوزير . وازدحم الطريق بسيارات أخرى تذهب وتجيء والمسكن مع ذلك هاجع . حتى الكلبان لم يظهر لهما ظل أو ذيل . ثم لاح البواب على الباب وهو يتثاءب في دعة وتكاسل . فحياه وتساءل . فنظر اليه بدهشة وارتياب . الا تعلم ان هذا يوم الجمعة ، يوم العطلة ؟ ثم اخذ يرطن بكلام كثير متداخل لم يدرك منه الا ان الوزير بشر مثل سائر خلق الله ، لا بد أيضا أن يستريح.

وهو ؟ الا يستريح أبدا من همه ؟ الا تتاح له الفرصة لان يتخفف من عبئه ؟ متى يا رب يضع عنه اسره والاغلال ، ويستعيد شبابه ويصير أقدر على الطيران وراء الدرجات والمراكز ؟ الدنيا فرص . وهذه فرصته ليصعد بالحلال . فلو تسلق كتف أحمد عطا لكان ذلك عوضا له ، وجزاء لذاك . لكن اليوم جمعة وهذه ساعة النحس قد حلت مبكرة .

تضاعف سخطه وهو يضاعف خطوه معجلا لا يدري الى اين . فقد اراد أن يبتعد عن الفيللا قدر الامكان كأنما تلقى عندها صفعة مخزية . ومكث يسير ويسير على غير هدى وهو يصعد في أحلامه الى الذرى ويهبط في واقعه الى ما تحت الثرى . فلما اذنت الصلاة كان قد تحجر حنقا وكبرا . بل وجد لذة خفية في أن يعاند قدرا بداه بالعناد . وماذا تفعل له الصلاة الآن ودعاؤه في الفجر لم يستجب . ثمة هاتف يهيب به ان الغلبة لا تأتي الا بالشدة والقسوة .

وفي الصباح التالي لم يستطع ان يقف في مكانه كالمعتاد . بل تحدث الى الجندي قليلا وأعطاه سيجارة كان قد اشتراها فرطا على سبيل المودة ، زاعما له انه كان في خدمة الوزير من قبل . فلما هلّ الموكب تقدم في مثل انتفاضته بالمكتب . هكذا تعالج الامور . وكثيرا ما يكون التواضع مهلكا . فلو لم يطامن من شأنه وزعم لسكرتير المكتب انه نسيب الوزير وهو يهز اصبعه في وجهه ، لفتح له الباب على مصراعيه .

ــ سيادتك لم تقابلني امس في المكتب يا فندم .

نظر اليه الوزير بعين الاحتقار ، وفي وجهه كمد شديد ، ثم انصرف الى داخل السيارة بينما هتف احمد عطا :

ــ ما هذا يا سالم ؟ اتريد ان تحدث ضجة هنا ايضا ؟ تعال في المكتب اسمع منك كل شيء .

فصاح سالم وهو يشعر كأن احمد عطا لفّ عنقه بأنشوطة :

ــ سيادتك لم تقابلني .. مع انني اريد حمايتك من الاخطار .

اسرع احمد عطا ــ اللعنة عليه ــ ينذره بالسكوت باشارة من اصبعه على فمه . ثم انصرف عنه بدوره الى داخل السيارة والوزير يخطف اليه نظرات متعجبة مرتابة ــ لو كان في مثل الذكاء الذي يتشدقون به عنه لادرك من حركة احمد عطا موطن الخطر .

لا بأس . فان نظرة الارتياب بداية الاهتمام . وليسقينه هذا الاهتمام جرعات حتى يشرق به .

وكان صباح آخر . لكن الجندي لم يهشّ له ، بل طلب منه الابتعاد . كذلك البواب وقف يرطن بكلام غير مفهوم . ونبح الكلبان . انتما ايضا من زمرة أولاد الكلب ؟ اتريد المقادير طمس الحقيقة ؟ أيذهب عرض اخته المسلوب سدى ؟

لم يلبث أن اندفع غير عابىء عندما لاح الوزير ، فتصدى له من بعد يسير ، حتى لا يفجاه أحد ويسكته. وزعق :

ــ ارجوك يا فندم . انتبه الى من حولك . انهم من اللصوص والنهابين وخرابي البيوت .

لا فائدة . الموكب ينطلق والوزير متجهم واحمد عطا أشد تجهما . بل انه ، باشارة ايضا من يده ، يتوعده . والبواب يرطن والجندي يدفعه بعيدا . بل انه ينذره بالقبض عليه لو أمر الوزير ، وحذار حذار من أن تستغل سماحته اكثر من ذلك . هكذا ايضا يدعي البواب في سيل رطانته . فالمدعون على الوزير كثيرون

لفرط طيبته . وجد ان الفرصة ربما تكون سانحة ليستميل هذا وذاك . فهو في حاجة اليهما لوقفة الصباح المتكررة . فأخذ يشرح لهما ، برفق في البداية ، ثم بحنق وغلظة في النهاية . فان أصواتهما ترتفع على صوته ، وحنقة من الناس قد ضربت من حوله . ومهما دقّ بظاهر كفه باطن كفه الاخرى ليؤكد وينتبهوا ، ما استطاع تاكيدا ولا تنبيها . فهم في عجلتهم عن صرفه لا يسمعون . لا يريدون أن يفقهوا . صم بكم عمي عن الاخطار المحدقة . يا لله . المروءة ذابت وتلاشت . حتى الاعراض المنتهكة ما عاد لها مدافع . سيرة أخته التي اقحمها في انفعاله تبخرت في نفخات أفواههم وانطمست في بلادة مشاعرهم . متى تنزاح الغمة يا رب ؟ أذناه المشرعتان كالرادار تلتقطان وهو يتباعد متثاقلا الفاظا مسمومة : مجنون . موتور . لا تدعوه يقترب بعد الآن . ربما ينذر بشرّ . والجندي يشتعل حماسا وينقل البندقية من كتف الى كتف ، كأن الشرف في الدنيا شرفه وحده .

عاد باصرار . باصرار في كل صباح سيعود . سيظل يقتحم الحصن حتى ينفذ بنظره منه أو يتحطم راسه . الجندي يقف أيضا باصرار . البواب باصرار . الوزير قادم باصرار . الكل يتحدونه باصرار . وهذا احمد عطا ينظر اليه من بعيد باصرار .

صاح من مكانه على سور النيل ، باصرار :

ــ يا سيادة الوزير . احذر من حولك . انتبه الى احمد عطا بالذات . انه لص ونصاب .

ضاعت صيحته سدى . ربما لم تبلغهم . النظرات مركزة عليه بتوعد قبل الانطلاق . وعنق الوزير قد التوى نحوه قليلا . وأحمد عطا قد انعطف في كرسيه وأخذ يحملق فيه باستغراب وجهامة من الزجاج الخلفي .

زعق فيه الجندي من مكانه فانصرف معجلا قبل أن يعبر اليه الطريق . اتضيقون على رحاب الله يا قوادين ؟ لا بأس . دعاة الحقيقة كلهم يذوقون مرارة الاضطهاد . حتى الانبياء .

وفي الصباح جاء . اعتاد المكان واعتاده المكان . وثمة شجرة عجوز تحنو عليه ، والجندي قد صار جنديين وقد وقفا بالباب الكبير منتفشين . عار على زيكما الرسمي ما تفعلان . ولن يوقف زحفه على أوكار الفساد الوية أو طوابير . سيمضي كسيف ماض . يقتلع جذور الفتنة ويعصف بالشرور عصفا . وانفجر في صدره بركان غليظ عندما شاهد الوزير قادما ، قد علق ذراعه بعصا ، وعلق الاخرى بذراع أحمد عطا . ما شاء الله . « متأنجحان هذه المرة بعد أن كان السافل لا يجرؤ الا على السير في مواطىء قدميه . ولعله أوهمه ان هذا أفضل لحمايته . غدا اذن يتسلق كتفيه ويدلي رجليه .

ومن مكانه صاح بأعلى صوته :

ــ يا سيادة الوزير . أحمد عطا. احذره . لا تدعه يقترب منك . انه خطر عليك . منافق . محتال . داعر. قاتل .

وتدافعت الكلمات من فمه كالسيل . حقائق مره وسباب لعين . وتكاكأوا حول الوزير كأنما ليحموه من الاعصار . وتراجع بعضهم وتقدم اخرون تحت ضغط حركاته واستفزاز لسانه . واسرع اليه الجنديان يناوشانه لكنه لم يجر . واشار اليهما محذرا من الاقتراب . فأطبقا عليه من الجانبين يلويان ذراعيه . وكأنما كانت تلك هي الاشارة . فقد تدفق من ابواب الفيلا خدم وحاشيه . واجتمعت في الطريق سيارات وسابله . وتناولته الايدي في حراره بالغة تسكته وتشكمه . وهو في حرب الفساد فارس مغوار . لا يني يطلق صيحات الاتهام والانتصار . يتحمل الضربات . يتخطى العقبات . يفكر ويفكر . ينهض ويتعثر . ولا يرى في اندفاعه الا مواطن الخطر . فيجالد ويقتحم.

وصرخ والمعركة تقترب من مواطىء اقدام العدو :

ــ أحمد عطا . دعوني أشرح لكم. انكم لا تعرفونه. الوزير لا يعرفه . أنا أعرفه . احذروه . احذره يا فندم . انه أفاق . مجرم . قد يقتلك يوما من غير ان تشعر .

الصياح واللطم والسباب لسيرة القتل . والصوت المتحشرج يكاد يختنق . لا بد أن يعلو هدير المعركة .

ــ أحمد عطا . احذره . احذروه . دعوني . امسكوه . هو السبب . افهموا . دعوه لي . انا كفيل به . انا أصفي حسابه !

الامواج تكاد تغرقه . لا بد أن يبقى الشراع عاليا . اشرع يده وهم يتشبثون بها لانزالها :

ــ أنا أعرفه تماما . دعوه لي . عندي المستندات. كل شيء عندي . عندي الشهود .

الملحمة ماضية . لا بد أن تبقى على اشدها حتى لا ينصرف الوزير ويسدل الستار على البداية ناقصة كل مرة . ولتعو الكلاب ، فلن يرهب حتى الذئاب .

ــ يا أحمد يا عطا . يا كلب . يا سافل . لا بد من ردعك يا مجرم . انه سارق . لئيم . قذر . أعرف ماضيه كله . أعرف مستقبله . عندي شهود . يا سيادة الوزير . لا تدخله بيتك . لا تدعه بين أهلك وبناتك . انه هاتك اعراض . سفاح . عندي شهود . أختي . سأحضرها غدا . ستعترف عليه . لا تدعوه يفلت . لا تهرب يا نذل يا منحط يا جبان .

وتمزقت ملابسه وهو يندفع من بين عشرات الايدي ليسدّ على أحمد عطا طريق الفرار . لكنه كان أسرع منه ، فأهوى بعصا الوزير على راسه ، فسقط متهافتا بين الاذرع . وتهافت معه صوت المعركة .

وعندما خرجت الصحف في اليوم التالي تحمل



الحرون

ترجمة
أحمد جاسم العلي

بقلم الكاتبين البولنديين زانوسي وزابروفسكي

جرى شاب بسرعة وتصميم وسط شارع خال في حي يقع ضمن ضاحية تتميز بمغان راقية تحتضنها حدائق كبيرة وتحرسها أسيجة حديدية . كان الشاب في أوائل العشرين يلبس على الطريقة الحديثة بنطلونا خيط من قطع قماش قطني متين وسترة زرقاء من نفس النوعية ، ومن كتفه تتدلى مضطربة حقيبة كبيرة . لاح انه يهرب من احد ما . كان وجهه ملوثا ومن انفه يجري ما يشبه الدم ، وقد ربط يده اليمنى بمنديل ملطخ بالدم أيضا . وتقدم شيئا فشيئا من بيت يشبه قلعة سكوتلندية صغيرة ـ من الممكن متابعة كل ذلك من خلال نباتات مورقة حيث توجد بريجات (١) ونوافذ باطارات حجرية ـ . كبح جماح سرعته وهو يتوجه الى البوابة التي تحمل لافتة : ممنوع دخول الباعة المتجولين ! وقرع الجرس .

من انبوب للتخاطب سأل صوت : « ماذا هناك ؟ » .

« حادث . أريد أن أتلفن » .

« لا افهم . من هناك ؟ » . كان صوت امراة .

« لقد ضربت . أريد أن أتلفن » .

« يوجد مقهى على بعد ٥٠٠ متر من هنا فيه تلفون . سر بخط مستقيم ثم اعطف يسارا » .

« اسمعي . القضية مستعجلة . اريد أن أبلغ عن اعتداء » .

لم يأت جواب من أنبوب التخاطب .

« لخاطر الله . أي نوع من الاحياء هذا ؟! انه البيت الثالث الذي أصرف منه ! ايها المسيح ! ربما تكونون أنتم بحاجة الى مساعدة يوما ما ! » .

مرت لحظة صمت قبل أن يتكلم الصوت :

« السيدة خارج البيت » .

قبض الشاب على رأسه علامة اليأس . وجفل فجأة متألما :

« لخاطر الله ، اريد التلفون ، لا سيدتك . لقد هوجمت » .

من احدى النوافذ ظهر لثانية فقط شكل امراة خلف ستارة مسحوبة . ونطق الصوت :

« أدخل » .

صدر صوت أزيز وفتح باب يدور على محور . تحرك الشاب بسرعة ، واندفع بقوة خلال الباب الامامي. فوجد نفسه في ردهة كبيرة وفارغة . خلف زجاج باب

نبأ محاولة الاعتداء الاثيم على الوزير ، كانت صحيفة كل الناس اغزرها مادة في تغطية الحادث . فقد كلف رئيس التحرير ثلاثة من نوابغ محرريه بالتحري عن المدعو سالم زكي عبد الرحمن ، والتنقيب في حياته . كل شيء عن ماضيه . حاضره . صلاته . أصدقائه . نقائصه . رذائله . جيرانه . اقاربه . غزواته . نزواته. مغامراته . آرائه . صفحة كاملة أرادها منهم عن الاسرار المحيطة بالموضوع . خفايا دوره . هل ثمة قوة وراءه تحركه ؟ هل هناك الاعيب ودسائس ومؤامرات خفية ؟ لاي حساب يعمل ؟ وكم قبض ؟ واين وضعت الخطة ؟ ومن هم الشركاء ؟

وكانت هناك صورة للمشهد الفريد على خمسة أعمدة . دفع فيها رئيس التحرير عشرين جنيها لمصورها ، وكتب تحتها بنفسه : ساعة الحادث الاليم . الحارس الشخصي للوزير يدفع عنه اعتداء المجرم الاثيم .

وكان الخبر موضوع اليوم ، على السنة الناس في كل مكان . اما سالم زكي عبد الرحمن فلم يقرأ عنه شيئا . فقد كان هذا آخر عهده بالصحف ، والوزراء ، والدواوين ، ونهاية سجله الطويل في دنيا العاملين ، وبداية عهده بعالم الهذيان والمجانين .

القاهرة

مبرغل (٢) ظهرت صورة ظلية لامرأة . وفي ركن ، فوق طاولة صغيرة ، وضع تلفون .

قالت المرأة المحتجبة في الجانب الآخر من الباب : « أرجوك لا تعط هذا العنوان، ستغضب السيدة» .

« ما اسم هذا الشارع » ؟

« شارع الغابة الخضراء . ولكن لا تعط العنوان » .

« حسنا » .

أدار الشاب قرص التلفون وانتظر لحظة والسماعة عند اذنه .

سأل الصوت : « مشغول » ؟

« نعم » .

« لمن تتلفن » ؟

« صديقي ، اريده أن يأتي ويأخذني من هنا » .

« لم لا تستدعي شرطيا » ؟

« سأحاول مرة أخرى . سأنتهي في دقيقة » .

« ولكن ليس من هنا . أخبرتك عن وجود مقهى قريب » .

« أرى انك قد عقدت العزم على أن تراقبي رجلا يضرب حتى الموت من على درجة بابك ... بامكانك ان تستدعي الشرطة ، ولكني لن أتزحزح من هنا قبل أن يأتي أحد ما ليخرجني . كنت أعتقد قبل قليل انك انسانة قبل كل شيء ... » .

لم يأت جواب من الجانب الآخر . نظر الشاب بعصبية الى الشكل المحتجب ثم قال بلين :

« أنا آسف » .

سأل الصوت من الجانب الآخر : « كيف وقع الحادث » ؟

« لا أدري ... حدث كل شيء فجأة . كانوا ثلاثة. باغتوني . أردت صدهم — وأشار الى يده المربوطة — ولكنهم القوني ارضا . غير اني تدبرت امري للنهوض وهربت بجلدي » .

« ماذا أرادوا » ؟

« أن يفتشوني . ولكنهم أخفقوا . ستظنين ان شرطيا يمكن أن يتواجد في ضاحية راقية مثل هذه » .

قال الصوت في الجانب الآخر : « ان المنطقة هادئة جدا . انا لا أرى أيا من المارة عندما اتطلع من النافذة » .

« آه ، لا بد انك تلتقين بأحد ما عندما تخرجين الى السوق . على كل حال ، ان الناس يعيشون هنا » .

صدرت ضحكة خافتة من الجانب الآخر : « أنا لا اخرج الى السوق . كل شيء يؤتى به الى هنا . ولكنك تريد أن تتلفن » .

« نعم ، فعلا ... أنا آسف . لا زلت أعاني بعض الشيء من اثر الضربة » .

وادار قرص التلفون ، ماسكا السماعة قرب اذنه لحظة ، ثم أعادها الى مكانها .

« لا يزال مشغولا » ؟

« نعم » .

« الا يوجد لديك أكثر من صديق واحد » ؟

« ليس في هذه البلدة ، لا » .

« لم لا تستدعي شرطيا اذن ؟ سيكون اسرع في الحضور » .

سحب الشاب نفسا عميقا مثل غطاس يستعد لغطسة اخرى :

« اسمعي ، لا حاجة بك لان ترتعبي . انا لا انوي سرقة او اتلاف أي شيء في هذا البيت الجميل . لن تحصل لك اية متاعب البتة . فلن اكون هنا لاكثر من ربع ساعة » .

فتحت الباب جزئيا . في فتحته وقفت امرأة ترتدي مبذلا ، طويلة ، نحيلة وجميلة لا تزال ، مستخفة بعمرها الذي تجاوز الخمسين .

قالت بصوت دافىء وخفيض : « اود تصديق كلامك » .

قال الشاب بنبرة المضطهد « أنا لا استطيع ان افهم ما الذي يجعلك ترتابين بي » .

« أوه . لا شيء على وجه التحديد ... فقط لاننا لم نستقبل زوارا هنا منذ أمد طويل » .

« في هذه الحالة ينبغي أن تكوني مسرورة » . قال الشاب ورفع السماعة ، أدار قرص التلفون ، وبعد فترة قصيرة عدل عن المخابرة التلفونية واظهر اضطراره للتخلي عنها .

« أنا واثق انك لن تعاقبي ... » .

« من قبل من » ؟

« السيدة » .

« أتهمك السيدة ؟ »

« عدنا » . وتنهد : « لا » .

« حتى لو كانت أنا » ؟

خفض الشاب عينيه. « بصراحة توقعت أن تكوني » .

« لم تظهر ذلك » .

« حسنا ، لانك اردت ان تبقي مستترة ... » .

« لماذا تبدو مرتبكا ، اتشعر بالذنب » ؟

« نعم ، بسبب تطفلي عليك وتعكيري لصفوك » .

« اتسخر » ؟

« لا . أنا اعني ما أقول . وقد فعلت أكثر من ذلك، أفسدت عليك عزلتك » .

« كيف تعرف من أكون » ؟

« قرات ذلك على البوابة . وتعرفت على الصوت في التلفزيون » .

« ماذا شاهدت في التلفزيون » ؟

« مقابلة معك » .

« متى » ؟

« قبل ثلاث سنوات . عندما كان زوجك لا يزال حيا » .

« وأنت تتذكر صوتي؟.. انت تعرف الشيءالكثير عني » .
« الجميع يعرفون لو يقرأون الصحف . وقد شاهدت أفلامك » .
فجأة حولت الحديث : « كيف حال يدك » ؟
« تؤلمني قليلا . لا عليك » .
« ماذا كنت تفعل في هذا الجوار » ؟
« ألتقط صورا . أنا مهتم بتاريخ الفن » .
قالت : « هذا ليس مكانا للاهتمام التاريخي » .
كانت لا تزال تقف عند المدخل ، شكل مبهم في الضوء المعتم الآتي من نوافذ غرفة الاستقبال خلفها .

نشط الشاب : « هو المقصود . لقد هدم نابليون الكنائس القوطية في باريس لانه أعتقد انها كانت معلما من معالم الهمجية . الفن الحديث يغدو الآن عتيقا . انظري الى مقتنياتك المنزلية الحديثة ، انها مختلفة تماما » .
« ألهذا السبب كنت تلتقط صورا » ؟
« نعم » .
« لماذا اخترت يوما غائما بدلا من آخر حيث الشمس مشرقة » ؟
« الجو » . ابتسم الشاب . « الجو ضروري . التصوير الفني اكثر من حقل نشاط بالنسبة لي » .
« والمبنى أكبر اهمية من شاغليه » .
« الاغنياء يحتفظون بأنفسهم لانفسهم » .
« ما الذي يجعلك تعتقد بهذا ؟ الأنهم لا يدعونك تلج بيوتهم » ؟
« أنت فعلت . ولكنك أستثناء » .
« اتظن هذا ؟ اني ادافع عن عزلتي بيقظة تفوق يقظة الآخرين » .
« أعرف ، ولكني لم أعن هذا ... » .
نظرت المراة اليه نظرة تحد :
« أنت تورط نفسك في متاعب ... » .
« ربما ... بيد ان كل ما حدث كان مفاجئا ... لم اتصور ابدا اني سأحظى بفرصة التحدث اليك » .
« حسنا ، الآن وقد حظيت بها ... كيف ستعمل على استغلالها » ؟

نظر الشاب وقد روّع فجأة وخفض عينيه :
« انا لا أتعقبك . اشعر بأني اتجاوز حدود كرمك ولطفك » .

ورفع يده الى جبهته ثم قال فجأة :
« هل لك أن تريني الطريق الى الحمام ؟ أريد ان اغسل وجهي » .
« أنت على حق . فانت لا تبدو بحالة حسنة .. كان يجب أن أنتبه الى هذا بنفسي ... ستقول ان الاغنياء ليسوا فقط متحفظين ، ولكنهم أيضا عديمو الاحساس . غير انك اردت أن تتلفن ... أتريد أن تتلفن الآن ، أم بعد أن تغتسل ؟ » .
« اذا استطعت أن ابقى هنا مدة اطول بعض الشيء » .
ضحكت المراة وفتحت الباب :
« في هذه الحالة ادخل » .
التقط الشاب حقيبته ودخل قاعة الاستقبال . بدا المكان هنا أكثر اضاءة من الردهة . كانت غرفة مسرفة في الاناقة والترف ، تشبه مجموعة فنية : كان هناك عدد من التماثيل لفنانين قدماء تكشفت عن وجوه اختلاف مع لوحات تعود الى فترات اقدم بكثير .
« لماذا أخذت هذه معك ؟ » أشارت المراة الى الحقيبة .
قال الشاب : « بحكم العادة . انا آسف » .
وضع الحقيبة بجانب كرسي ووقف مترددا يحدق في الصور .
« آه ، نعم ، انت مصور ، اليس كذلك ؟ » .
« ليس تماما . انا مؤرخ فن .. او بالاحرى ، في سنتي الاخيرة » .
« طيب ، اجلس وارني يدك . اظن انها بحاجة الى اشعة . اتؤذيك ؟ » .
اخذت المراة يده في يدها بلطف ، وتجاوب هو معها بسعادة ، مستسلما لها بعاطفة امومية .
« هنا ، اتؤلمك ؟ » .
« قليلا ، كما لو اني اتلقى ضربة . الديك المام بالطب ؟ » .
« لا . الآن الى مرفقك . ثابر . أيؤلمك هذا ؟ » .
« قليلا » .
« والآن ؟ » .
امسك الشاب نفسه : « نعم » .
« في اية جامعة انت ؟ » .
« هانوفر » .
« اسمع » ، قالت المراة فجأة. « يجب أن تذهب الى المستشفى حالا ، ربما يكون هناك كسر . انها آخذة بالتورم ... الآن ، كما احسب » .
اعترض الشاب بشكل غريزي : « لا ، لو كان كسرا لشعرت بألم ممضّ . لقد كسرت ذراعي مرة » .
« وانت تتزحلق ، بدون شك » . قالت المراة وهي تتفرس بشكل ساخر في الشاب الذي خفض عينيه .
« لا ، في العمل . صدقيني لا يوجد شيء . لقد خفّ الالم » .
« ربما كانوا يريدون عدتك » . سالت المراة على نحو مفاجيء . « كمصور محترف لا بد أن تكون عدتك غالية » .
« لست مصورا » . قال الشاب مستغربا . « انا طالب ومجالي هو تاريخ الفن ، اخبرتك بهذا » .

« حقا . يا لشرودي . ماذا ارادوا اذن ؟ » .

« مالا » .

« كان عليك أن تعطيهم بكل بساطة . لقد بدأ الوضع يسوء هنا كما في أميركا . عندما كنت في نيويورك كنت احمل دائما جزدانين ، احدهما في حقيبتي للتعمية . ولم يكن يحوي اكثر من دولارين . أقصد انك لو وقعت في دين فمن الممكن أن تقتل ، في وضح النهار . الى هذا الحد بلغ بهم اليأس . وهكذا فالشرطة تقبض عليهم . لا توجد عندهم عقوبة الموت ، هل توجد ؟ » .

« انهم يتحدثون عن اعادتها » . قال الشاب هذا ليبقي الحديث مستمرا .

« وهل انت مع او ضد اعادة عقوبة الموت ؟ » .

« ضدها » .

« افرض ان اولئك الاشخاص الذين هاجموك قبل قليل قتلوك فعلا ؟ ماذا سيكون شعورك اذا عرفت انهم مقابل قتلك سيعيشون في تنعم ، انهم سيتلقون احكاما يخفف منها حسن الادارة في السجن ، وانهم سيخرجون وعندهم مدخرات في البنك » .

« اعتقد اني سأصبح في خبر كان وقتذاك » .

« هذا صحيح » . ضحكت المرأة . « ولكن تصور ان يحدث هذا لقريب لك ؟ ما الذي ستفكر فيه وانت تضع الازهار على قبره ؟ » .

« لا ادري ، لم أفكر بهذا ابدا » .

« بالضبط ، وعليك ان تعمل التفكير فيه » .

« وماذا عنك ؟ هل تقفين الى جانب عقوبة الموت » ؟

« لا ، أنا ضدها . دعنا من هذا ، هل سلبوك شيئا ؟ » .

قال الشاب : « نعم ، سلبوني محفظتي . لم يكن فيها شيء كثير » .

« أخذوا اوراقك أيضا ؟ » .

« نعم ، كانت في المحفظة » .

« اذن لو اني طلبت اثبات هويتك ، فلا فائدة » .

ألقت المرأة عليه نظرة فاحصة . جفل الشاب ونهض واقفا :

« بالطبع ، اغفري لي . كنت فظا . كان يجب ان أقدم نفسي . جوزيف بيرجر » .

ضحكت المرأة ، ونظرت اليه باستحسان :

« الآن تم التعارف بيننا . هل كنت تتوقع هذا عندما دخلت الى هنا ؟ » .

« ابدا ، حتى في أفضل أحلامي » .

« حقا ؟ ولكن ربما كانت أحلامك أكثر قربا الى الارض » .

رفع الشاب حاجبه استحياء ، وتوردت المرأة شيئا وفي الحال ضحكت .

« هل انت رجل عملي ؟ » .

« لا ادري . بشكل معقول . بالقدر الذي يتيح لي الاحتفاظ برأسي خارج الماء » .

« يلوح انك من النوع الذي يهدف الى اكثر من هذا . الذلك دهشت لاختيارك الفرع الذي اخترت . لا يبدو لي انك طالب ناشيء ... ماذا بعي اذن ؟ لست حسبه الاطلاع في هذه الامور . ولكنك قد تكون مدرسا او موظفا من موظفي الصيانة ... ستتهيأ لك فرص ملائمة وكثيرة في التصوير الفوتوغرافي . هل حلمت في الوصول الى القمة ؟ » .

« من المؤسف ان حياتي رتيبة جدا . ان عليّ ان اكسب عيشي . فأنا لم اولد في حي جميل مثل هذا » .

« وتكسب عيشك من التصوير الفني ... حدثني عن طفولتك » .

« الافضل لا » .

« لماذا ؟ كانت قاسية ؟ » .

« لم تكن قصة ممتعة في كل فصولها . ينبغي ان تدركي هذا ؛ نظرا الى انك كنت يوما ... فقيرة . على اية حال هذا ما تقوله سيرتك الشخصية » .

« وتلك هي الحقيقة . ولكني الآن غنية واسكن في .... كيف عبرت عنه ؟.. في حي جميل » .

« أحياء جميلة يسكنها اناس رائعون » .

« أوه ، لقد استدرجتك الى ملاحظة تافهة . ولكن بالمناسبة ، هل علمت ان احدى الفتيات في قضية (مانسون) اظهرت في شهادتها انها كرهت الناس الرائعين ، وانه يجب قتلهم جميعا ؟ ليس من السار ان يكون الانسان حذرا ونزّاعا الى الشك ؛ ولكن مجتمعا يوجد فيه أغنياء وفقراء يجبرنا على أن نكون كذلك . أقول هذا بسبب شعوري بالذنب لاني لم أكن مضيافة . ولكن هذه المسألة كانت ، ببساطة ، موقوفة على شرط ، هل قرأت (ماركس) ؟ » .

« لا تقولي لي انك تقفين في صف الثورة » .

« بالطبع أقف في صفها ، شريطة أن تشمل الجميع . كم سيكون رائعا ! الجميع فقراء ، والجميع قد تحرروا من سلطان الثروة ... تستطيع ، وانت فقير ، أن تكون انسانا صالحا ... يا للسماء ! وجهك ! لقد نسيت انه بحاجة للغسل » .

نهض الشاب مصمما :

« اذا لم تمانعي ، افضل ... » .

« لن أسمع منك ... ان الامر يستدعي خبرة امرأة ... وعلى كل حال فالحمام غير مرتب ... وأرى ان أهيىء لك تركيبة ثلج . يبدو ان عينك تنتفخ » .

« لا أظن هذا . من المحتمل انها وسخة فقط » .

« سنرى . سأعود اليك بعد لحظة » .

خرجت المرأة . وقف الشاب مترددا لفترة من الوقت ، يسترق السمع ، ربما ، الى ما كانت تفعله .

ثم خطا عبر الغرفة الى الجدار المقابل للنوافذ وراح يتفحص بعضا من رسوم « كاناليتو » . ولبث وقتا أمام احداها .

« هل اعجبتك ؟ » كانت المرأة قد عادت .

فوق الطاولة وضعت صينية فضية وقد رتبت فيها ضمادات تنذر ببعض الخطر وتشبه الى حد ما العدة في مستوصف صحي .

« ممتازة » . قال الشاب دون أن يبتعد عن اللوحة . « الاصلية في متحف (درسدن) ، هذه نسخة » .

« انت على خطأ . هذه هي الاصلية ، والمستنسخة في متحف (لينينغراد) » .

« وانا أقول درسدن » .

« أؤكد لك انها في متحف لينينغراد . لقد زرت انا وزوجي لينينغراد وأرانا القيّم اياها خصيصا » .

« يجب أن تكون هناك نسختان اذن . أو ربما حدث هذا قبل أن تسترجع مجموعات درسدن بعد الحرب » . كان الشاب واقفا لا يزال عند الصورة .

قالت المرأة : « أود التحقق من هذا الموضوع » . وذهبت نحو خزانة كتب ، انزلت ألبوما ووضعته فوق الطاولة . نظرت الى الشاب وهي تبحث في الالبوم ، ولكنه لم يتحرك .

« الا تستطيع ان تنتزع نفسك منها ؟ » .

« انها ممتازة » .

قلبت المرأة صفحات الالبوم .

« ها نحن ... ثبت في النهاية ان كلينا على حق. توجد نسختان . تعال هنا » .

خطا الشاب متباطئا عبر الطاولة .

« اترى ؟ حتى النسخ التي تحاكي الاصل فيها اختلافات صغيرة ... من الواضح ان شيئا ما دخل على أساليب التجديد ، فالروس يستعملون طلاء موحيا ... ولكن هذا ، بالطبع ، لن يضيف شيئا الى حسن اطلاعك على هذه المسائل . والآن ، أجلس لاعالج وجهك » .

« صدقيني ، الافضل ... » .

« أخائف أنت ؟ » .

« قليلا » . قالها بصراحة .

« أعدك اني سأكون بمنتهى الرقة ... تعال الآن » .

تنهد الشاب وجلس . جلست المرأة الى جانبه . وهي تزيح جانبا الحقيبة التي تحتوي على آلات التصوير :

« انها ثقيلة جدا ، ماذا وضعت بها ؟ » .

« الجهاز المعتاد ، ستة في ستة ، ٣٥ ملم ، طقم عدسات » .

أخذت المرأة حشوة من قطن مخضلة وشرعت تمسح وجه الشاب وهي تقول :

« أنا أجهل أوليات عمل الكاميرا . عندما كنت لا أزال أعمل أفلاما لم أستطع تحمل آلات التصوير . كنت اشعر كما لو ان عينا باردة ، غير انسانية . تتركز عليّ . هذا هو السبب ، ربما ، في عدم حبي للناس الذين يضعون نظارات » .

نظر الشاب الى صورة زوجها المرسومة . كان يضع نظارات . وابتسم .

« طبعا ، توجد استثناءات » قالت المرأة .

« يا الهي ... تبدو كما لو انها كدمة ، ولكنه بعض الوحل، بالاضافة الى انها ملوثة جدا. أيؤذيك هذا ؟ » .

« لا ، بسيطة ... كان زوجك جامع لوحات عظيما » .

« هذه احدى الصيغ للتعبير عما كان في الحقيقة » . وابتسمت المرأة ساخرة . « لقد كان في الواقع جامع مال عظيما . وأنا صرفت هذا المال في مجال الفن » .

« لماذا ؟ » .

« انت تسلك الآن كصحفي يجري مقابلة » .

« انا آسف » .

واصلت المرأة معالجة وجهه .

« أنت تعلم ، اني امقت المقابلات ، والسبب هو تحدثي كثيرا عن نفسي ، وعلى نحو غير حكيم ... ان اي انسان سيعتقد ان قاطعي الطريق اولئك قد فركوا وجهك بالقار ... ولكني لا احتمل أن توجه اليّ أسئلة » .

« أعتذر مرة أخرى . لقد نسيت لفترة انك تنظرين الى الاشياء بوجهة نظر مختلفة ... » .

« هل ستبهرني بحكمة ثمينة أخرى عن الاحياء الجميلة ؟ » .

« لا ، اني احاول ان أعتذر عن زلاتي » .

« أيهن » ؟

« أكثيرات هنّ » ؟

« ماذا تتوقع » ؟

« لا أدري . كنت مهتاجا . اذا كنت قد تجاوزت الحدود ... » .

« لست بحاجة لاستعمال صيغة الزمن الماضي » .

« لا أفهم » .

« لا ... الآن ، انت تبدو أحسن بكثير » . قالت المرأة ثم وضعت جانبا القطن الذي كان جافا جدا . « كان وحلا شنيعا » .

التزمت الصمت ، محدقة الى الشاب بهيئة المستجوب . ولفترة من الوقت ظل الشاب خلالها صامتا أيضا ، كان يبدو مضطربا بشكل واضح .

« اني في انتظار ان تساعديني على اكتشاف خطأي ، ان كنت قد أخطأت » .

« تنتظر ... انت تنتظر الرجال الذين هاجموك

ليذهبوا » . قالت المراة ببرود . « يخيل لي انهم قد ذهبوا للتو » .

خفض الشاب عينيه وتنهد : « هل لي ان أتلفن الى الشرطة ؟ » .

« سأفعل هذا عنك . ان ادارة القرص قد تصعب عليك » .

خرجا الى الردهه ، ووقفت المراة عند الباب بينما توجه الشاب الى التلفون . وعندما كان يتهيأ لرفع السماعة قالت المراة فجاة وبشكل حاد :

« هذه المسرحية الساخرة بدات تكون مملة . ليكن واضحا لديك اني كممثلة سابقة أعرف أدوات المكياج عندما اراه . تستطيع أن تغادر بمفردك . وأحذرك ، ان البيت مزود بأجهزة انذار ضد اللصوص مرتبطة بمركز الشرطة . وأنا لا أعلم ما هي لعبتك ، ولكني انصحك أن تخرج مثلما دخلت » .

استدارت وعادت الى قاعة الاستقبال واغلقت الباب . صدم الشاب . بعد لحظة فتحت الباب بقوة .

« هل تريدني أن أتلفن للشرطة » ؟

« أريد حقيبتي » .

« أية حقيبة » ؟

« حقيبة عدتي » .

« هيا ، أسرع » .

ذهب الشاب الى قاعة الاستقبال ، وبشكل متأن ، التقط الحقيبة ، وفتحها ، ثم شرع يتدبر أمر آلات التصوير .

« هذه هي عدتك ؟ » قالت المراة ساخرة .

« نعم » . اجاب الشاب بخضوع .

« ماذا يدور في ذهنك ؟ قصة مصورة ؟ » .

« لا » .

« لاي صحيفة ؟ ام انت كاتب تعمل لحسابك ؟ » .

« لا أعمل لصحيفة ما » .

« لماذا تكذب ؟ أخائف انت من ان استدعيهم ليرموك ؟ » .

« لا . أنا طالب ، كما اخبرتك قبل قليل . تلك هي الحقيقة » .

« في (هانوفر) » .

« نعم » .

وضع الشاب الحقيبة على الارض يائسا .

« عليّ ان أكتب اطروحة ماجستير ، وهذه كانت فرصتي الكبيرة . انا لا أستطيع القيام بسياحة لكل صالات العرض . ان موضوعي هو (كاناليتو) والفترة التي عاشها في (درسدن) ، وقد رفض زوجك ان يسمح بعمل صور مستنسخة ... » .

« ذلك كان زوجي ... لماذا لم تتقدم اليّ ؟ » .

« خفت أن ترفضي ، وعند ذاك سأنتهي الى طريق مسدود » .

« اردت أن تلتقط صورا للوحة ؟ » .

« نعم » .

« ماذا حسبت ؟ اني سأدعك تدخل بصفتك ضحيه هجوم وحينذاك ستعمل على استنساخ لوحة كاناليتو ؟ لقد اعتمدت الضرب على أوتار قلبي » .

كشر الشاب بحياء :

« حسنا ، وقد فعلت في آخر الامر . لا بد انك قد خدعت لبعض الوقت » .

« يبدو انك قد خدعت انت نفسك . فأنت لا تزال تقبض على يدك كما لو انها تؤلمك حقا » .

« مجرد ايحاء ذاتي » .

ضحكت المراة :

« أفدني الآن . هل جربت أم عملت ما جعلك مقطوع النفس لاهثا ؟ » .

« جربت » .

« وانتظرت حتى غادرت (ماريانى) الى مركز البريد وبقيت لوحدي ... مخطط صفير وذكي » .

« الا يؤهلني هذا لنيل جائزة ؟ » .

تنفست المراة بعمق وهزت رأسها بشكل يعبر عن الشك :

« انت تدهلني ! انت لا تصدق ! » .

« أنت تطرينني ... انا لم احرز اي وسام من قبل » .

« ماذا أفعل بك ؟ لا بد أن تكون قد غادرت قبل وقت طويل » .

« ولكني ما دمت هنا ... » .

« ينبغي أن أدعك تلتقط صورك ؟ » .

« لن يستغرق هذا سوى لحظة . ان لديّ أداة ومضية ملحقة ، رغم ان ضوء النهار يكفي ربما . سأنتهي من مهمتي في خمس دقائق » .

« وماذا بعد هذا ؟ » .

« لن تنشر ابدا . سوى في أطروحتي . التي لن تطبع ، هل تطبع ؟ » .

« اذا كانت جيدة ، من يدري ؟ » . قالت المراة وهي تشعر بالقلق بسبب هذا الاحتمال . وتراءى للشاب ان النجاح قد امسى في متناول اليد فقال بانفعال شديد :

« اتريدين أن أقسم انها لن تطبع ؟ » .

« يظهر انها لن تطبع حقا ... على أية حال ، اذا كنت ستكتب عن كاناليتو ، يتوجب عليك أن تعرف المزيد عن النسخ » .

« ولكني لا أزال مترددا بين قبولك ورفضك ... سأكتبها فقط اذا سمحت لي باستنساخ الصورة ... ان هذا سيستغرق وقتا اقل بكثير من هذه المحادثة » .

رمته المراة بنظرة فاحصة : « اتحسب انها مسألة وقت ؟ » .

تلعثم الشاب . طأطأ راسه وقال برقة :
« لا ، انها مسألة ثقة » .
« أثق بك ؟ لقد عملت . وتعمل . كل شيء لجعلي أظن فيك الظنون والسيئات » .
« لقد عملت كل شيء لجعلك تفكرين بي طوال الوقت . كانت مهمة صعبة . هل أبدأ ؟ » .
أخرج الشاب من الحقيبة آلة تصوير ذات صورة منعكسة ونظر الى المرأة ملتمسا .
« لا » .
« عليّ أن اغادر » ؟
« نعم » .
« الا توجد اية فرصة لاقناعك » ؟
« فرصة ؟ توجد دائما فرص . ولكنك أضعت فرصتك في حينها » .
« الا يمكن منحي اخرى » ؟
تثاءبت المرأة ، حاجبة فمها بتحفظ .
« اصغ الآن . ان لعبة (البينغ بونغ) هذه تفقد اثارتها » .
التقط الشاب حقيبته قانطا واتجه نحو الباب . تلكأ عنده .
« ارجوكِ » قال يائسا . « هل لي على الاقل ان القي نظرة على تلك الصورة ؟ انا أعلم انها مستنسخة » .
استغربت المرأة . « ولكنها هناك أمامك ؟ » .
« ليست تلك التي أعني . أنا معجب بـ (منظر في الغروب) ، وهي ليست في هذه الغرفة » .
ومضت في وجه المرأة نظرة دهش . ثم ابتسمت ابتسامة ماكرة :
« افرض انها ليست هنا . افرض اني بعتها ؟ » .
صعق الشاب . وقف وفي عينيه نظرة من أصيب بخراب تام :
« هذا ... هذا غير ممكن ... لقد سمعت عنها . قولي انها ليست الحقيقة » .
نظرت اليه بشكل مبهم .
« أتوسل اليك ؟ مستحيل » .
« لا » . قالت بهدوء . « ليست عندي » .
كانت المرأة تراقب تعبير الهزيمة على وجه الشاب لوقت قصير . ثم سألت :
« أفدني مرة أخرى قبل أن تغادر ، لاجل من فعلت كل هذا ؟ حب الفن ؟ » .
« الا تؤمنين بقدرة الناس على حب الفن ؟ » .
« نعم ، أؤمن ، ولكن ليس في مثل حالتك » .
نكّس الشاب راسه ، هازا اياه حزنا . ولكنه سرعان ما نظر اليها مباشرة وسأل بلين :
« الا تؤمنين حتى بالكبرياء ؟ » .
شخرت المرأة مزدرية :
« لا تحدثني عن الكبرياء . لو كنت تملك ذرة منها لكنت اعتذرت وغادرت قبل وقت طويل » .
ابتسم الشاب بكآبة :
« أحب هذا ، يصدر منك . ان الكبرياء الحقيقية تمكنك ... تمكنك أن تتحملي كل شيء » .
نظرت المرأة اليه بنفاذ واهتمام مفاجىء :
« كيف تعرف » ؟
« أعرف . لم أكن قد ولدت في حي جميل . وينبغي أن تعرفي أنت أيضا » .
« اصغ الي ، ايها الشاب . لقد كان عندي طموح حقيقي ... وقد خرجت الى الوجود لانازع العالم حقي ... وهذا ما فعلته تماما . ولكن دخولي كان على مرأى من الجميع ، من الباب الامامي ، في حين أنت.. انت تجري خلف صورة عادية لرسام متوسط ... وانت تتسلل كلص من الباب الخلفي » .
ردد الشاب بهدوء وهو يلتقط حقيبته : « ربما ، ربما انت على حق . رغم اعتقادي انك في موقف مضى كنت ستبدين تعاطفا تجاهي وكنت راغبة في ذلك جدا. الآن فقط لا تتذكرين » .
كانت المرأة تصغي اليه باهتمام واضح ، رغم انها تصرفت وكأن أفكارها في مكان آخر » .
« حسنا جدا ، التقط صورك » .
« نكتة أخرى ؟ » .
« بالطبع . أنت لا تعتقد ان بالامكان التعامل معك بجدية » .
« وبالتالي فان الصورة ليست عندك ؟ » .
« بلْ عندي » .
« ولكني أطلب الاذن لالتقاط الصور ؟ » .
« ستفعلْ . اتبعني . انها في قاعة الاستقبال الاخرى » .
تقدمت الشاب الى باب آخر ، فتحته وراحت تنتقل من مكان الى آخر مشيرة . ووقف الشاب غير بعيد وتعبير شك وعدم تصديق ينطبق في عينيه .
« تفضلْ » .
تناول حقيبته وخطا نحو الباب ، متباطئا أول الامر ، غير انه حثّ خطاه واسرع في الدخول الى قاعة الاستقبال . في الغرفة علقت بعض اللوحات الزيتية ، اكثرها يعود الى المدرسة الفينسية ، بينما شغلت أعمال كاناليتو جدارا ضيقا . تلفت حوله ، وعندما عثر على الصورة المقصودة سار اليها ، ثم رجع الى الطاولة ، وعيناه لا زالتا على اللوحة . وبدأ يخرج عدته ، وعندما انتصب مرة اخرى كان مأخوذا لا يزال ، ماسكا آلة التصوير .
« هكذا اذن » .
« نعم » . قالت المرأة وهي تنظر اليه بفضول .
« هلْ هي أكثر ام أقلّ مما توقعت ؟ » .
« انها أصغر مما توقعت » . قال وعيناه لم تبرحا

النظر الى الصورة . « انك عندما تفكرين وتعيدين التفكير بشيء تبدو الحقيقة دائما غير حقيقية بعض الشيء . كما لو اني لا أستطيع التصديق انها هنا فعلا » .

حول نظره بعيدا عن اللوحة والقى نظرة عجلى على المراة :

« كما لو اني لا أصدق انني هنا فعلا » .

سألته المراة : « لم لا ؟ » .

شرع يركب عدته ، ينصب حاملا ثلاثي القوائم ويضع آلتين للتصوير فوق الطاولة . التقط احداهما ودار حول الطاولة وكأنه يبحث عن الزاوية الافضل . ووقفت المراة في الجانب المقابل .

« لم تكن الصورة فقط هي ما فكرت به دائما . فكرت بكِ ايضا . وقد بدأ هذا قبل ذاك بكثير . في المدرسة اعتدت ان اقتطع صورك من الصحف . عرفتك من السينما ، والمجلات ، والتلفزيون . كنت شخصا هبط من عالم آخر . على ظهر يخت . في أوبرا باريس . مع الرئيس . واني لاذكر تحقيقا تلفزيونيا عنك حول رحلة قنص قمت بها . وهل تعلمين اني كطالب اعتدت أن أسافر بالاسعار المخفضة وفي جيبي ماركات قليلة فقط لالقي عليك نظرة خاطفة من بعيد ؟ » .

ضغط على زر التوقيت الزمني في آلة التصوير الموضوعة فوق الطاولة . لم تنتبه المراة .

« اتحاول اخباري انك كنت متعلقا بي ، أم ان ذلك كله يعود الى كاناليتو ؟ » .

« اتسخرين من مشاعري بسؤالك ؟ » .

« لن أمتلك الجسارة لفعل هذا . على اية حال ، لقد انجزت عملا شاقا . ولكن ليس بما فيه الكفاية تماما . كان عليك أن تلاحظ ان اسمي لم يكن موجودا على البوابة . اذن فمن اين بالضبط حصلت على عنواني ؟ ليس من دار البلدية ، لانه مدون ومعروف فقط لدى قلة من الاصدقاء المقربين » .

خطا الشاب نحو الحامل وانشغل بآلة التصوير ذات الصورة المنعكسة . فكها عن الحامل ، ووضعها فوق الطاولة ، وتناول آلة تصوير أخرى من حقيبته ، ادار قرصا فيها ، ونقر مصراعها مرتين كما لو انه يختبرها ، ثم عاد الى الحامل .

« انني مصغية » . قالت المراة .

« انا آسف » . قال الشاب وعيناه مصوبتان على المعينة (٣) . « يجب ان تعدي بعدم اتخاذ اي اجراء . كانت مجرد صدفة ، صدقيني » .

« (ماریاني) ؟ خادمتي ؟ » .

« نعم ، انها ابنة اناس يعرفهم والدا صديق لي » .

« يا لك من مستقتل حقيقي ... ولكني اعتقدت اني قد نلت منك ... انفجر شيء في تلك الكاميرا . التوقيت ؟ اخشى أن اكون قد دخلت في الصورة » .

« لا يهم ... هلَ لي ان اسألك شيئا ؟ » .

« الافضل لا في حالة ارتكابك خطأ مضحكا آخر ، دعني أسألك انا سؤالا بدلا من هذا . هل ان ذهاب ماریاني الى دائرة البريد كان عملا مدبرا أيضا ؟ » .

« لا ، كنت اراقب بيتك لعدة أيام » .

« كم ، على وجه التحديد ؟ » .

« أربعة » .

« الغريب اني لم الاحظك » .

« أنت غالبا لا تنظرين من النافذة » .

« بالعكس » . قالت المراة بنبرة حزينة في صوتها . « اني أصرف ساعات عندها . فانا أحب مراقبة الغيوم . هل حدث ان صورت الغيوم ؟ غير اني أستخدم عادة النوافذ التي تطل على جانب الحديقة . انا لا استطيع مواجهة المصورين . انهم يحاولون دائما الحصول على صور مني وعليّ أن أختبىء منهم » .

رفع الشاب رأسه من فوق آلة التصوير :

« لماذا » ؟

« حاول واسعف سؤالك بنفسك » .

« حاولت ولم أستطع حتى الآن . لماذا تعيشين في عزلة ؟ لماذا تفصلين نفسك عن العالم ؟ لماذا لا تدعين أحدا يقترب منك ؟ » .

لم تجب . واحنى الشاب راسه .

« انا آسف . ليس لي الحق في هذا ... كان سؤالا غير لبق . انا انسان متهور جدا » .

ابتسمت المراة بكآبة :

« تلك حقيقة . ولكنك شاب » .

« أنت أيضا ! » هتف الشاب باقتناع . « لم أحسب وأنا أراك على البعد انك جميلة حقا وشابة حقا. يجب أن يخبرك أحد بهذا ، وليكن انا حتى لو ادى هذا لطردي ... » .

ضحكت : « لقد حاولت لتوي » .

« يا الهي ، مزيدا من السخرية » .

« أنت تبالغ . انني متأثرة بكلامك . ولكنه غير صحيح . لقد بلغت السن التي لم أعد فيها قادرة على الحقيقة المعذبة . ان ثمن الطموح هو المعرفة . معرفة الدناءة ، معرفة الانانية ، ومعرفة النفاق . كل الاشياء التي استطعت مرة ان أنحني لها اكراما لـ ... هنا ، اكراما لاي شيء ؟ لقد اعتدت ان أكون قاسية ، وحتى متحجرة القلب احيانا ، بيد ان ما كان متناقضا في الظاهر هو امتلاكي لاحتياطي غير محدود من الوفاء في قلوب الناس . وهذا صحيح بشكل مضحك . وانا الآن اقف على حافة المرارة باستمرار ، واعتقد انك ستغفر لي اذا لاح لك اني أصور حالي بطريقة مسرحية . وتفهم » .

قالت هذا بنبرة رقيقة جدا ورفعت نظرها اليه .

« أفهم » . قال الشاب وهو يجاري نغمة صوتها .

« ولكن هل تفهم حقا ؟ انت مختلف . جيل مختلف ، عصر مختلف . انت انسان عملي ، لا اوهام ، لا طموحات » .

« أنت مخطئة » .

« أتحاول ان تثبت انك انسان رومانتيكي ؟ » .

« لا ، لست كذلك » .

« اذن حب الفن مجرد ادعاء ؟ » .

أجاب : « لا . الفن هو الادعاء . أما الحب فلا » .

صمت كما لو انه خشي ان يقول الكثير . ونظرت المراة اليه بشكل مركز .

« ما هو الحب ؟ » . سألت برقة بالغة وفيما يشبه الهمس .

« لقد ادركت هذا في الساعة الحاسمة » . قال ذلك بلا تفكير . « لقد صممت على اذلالي . طالب تعيس من الاحياء الفقيرة يقع في غرام ارملة ملكة مقتنيات منزلية ، متغطرسة وهاوية فن ! امر مضحك ، اليس كذلك ؟ » .

« فعلا » . وضحكت . « لم يصفني احد على هذا النحو ... ارملة من النبلاء ملكة لمقتنيات منزلية . على فكرة ، ان زوجي قد شيد ايضا مصنعا للتبريد » .

« ايهم هذا ؟ » .

« لا » .

نظر في عينيها .

انقلب تعبير المراة الى سيماء جادة . تنهدت وامرّت يدها فوق راسه ممسدة اياه برفق . واخذ هو يدها وطبع عليها قبلة . ندّ صوت طقطقة من جهاز التوقيت في آلة التصوير .

« أفسدت الفيلم ... » .

ردد : « أي الافلام ؟ » .

« ماذا تشرب ؟ ويسكي ؟ جن ؟ » .

« أي منهما سيفعل فعله » .

وضعت يدها فوق كتفه وقادته من خلال باب ضيق في جدار مبطن بالحرير الى داخل مخدع .

وابتسمت مثل فتاة شابة .

« اني احتفظ بالمشروبات بجانب سريري . ليس لاني اشرب كثيرا ، ولكن في أيام حزينة مثل هذا اليوم والغيوم قد انتشرت في السماء ، يكون وجود جرعة في متناول اليد شيئا طيبا » .

« الجو يصحو والغيوم ستنجلي » . قال الشاب مشيرا . فجاة انحنى عليها وقبّل شفتيها . وعندما نظر اليها مرة اخرى غمزت بعينها جذلة ، وحلت بحركة عرضية ، متعمدة ، عقدة الستارة فسقطت على طول النافذة ببطء . استدارت واجتازت المخدع ، ومن باب الحمام بعثت اليه بابتسامة . ثم اغلقته خلفها .

وسمع صوت رشاش الماء واعلى منه صوتها وهي تترنم . كان اللحن (اين ذهبت الازهار كلها ..) . خلع سترته وفك ازرار قميصه ، ثم جلس على حافة السرير وشرع يحلّ رباط حذائه . دخلت الخادمة غرفة المخدع .

كانت شابة ، فتاة جميلة جدا ترتدي مئزرا ابيض وتحمل صينية عليها كأس واحدة .

قالت ببطء ووقار : « اخبرتني المدام ان احضر لك كأس ويسكي سيفعلْ فعله » .

توقف الترنم في الحمام . وتناهى صوت انفتاح باب آخر ، في مؤخرة البيت . ذهبت الخادمة الى زر كهربائي ، واشعلت النور ـ ثم انفجرت ضاحكة . وراح الشاب يتدبر امر قميصه على عجلْ .

في قاعة الاستقبال كانت آلات التصوير مطروحة، وقد نزعت الافلام منها . ذهب وجمعها بسرعة ، ملقيا اياها داخلَ الحقيبة ، واستدار ذاهبا باتجاه الباب المفتوح الذي يقود الى خلف البيت وكأنه اراد ان يقول شيئا او يصرخ ...

قالت الخادمة : « طلبت مني المدام ان اسألك عن الصحيفة التي دفعت لك لصنع هذه القصة » .

« اغربي عني » .

« اخلاق » . قالت باحتقار . « ولعبة كاناليتو المزيفة » .

خرج دون ان يتفوه بكلمة اخرى . وعندما وصلْ الى البوابة صدر صوت وانفتح الباب تلقائيا . دفعه بقوة مهتاجا . في الشارع نظر خلفه . كانت المراة تقف عند النافذة . وبسرعة سحب آلة التصوير ، عباها ونظر ، وهو يستعد ، الى فوق بشكلْ يعبر عن شكّ : كانت المراة لا تزال تقف هناكْ . رفع آلة التصوير . وفي تلك اللحظة سترت المراة وجهها .

في اليوم التالي ، وفي الصفحة الخامسة من جريدة محلية ، ظهرت ، بحجم صغير ، تلكَ الصورة مع تعليق يقول : ابدا حرون (*) .

اشارات :

(١) البريجات ، جمع بريج : برج صغير تزييني يقوم عند زاوية مبنى .

(٢) الزجاج المبرغل : زجاج ذو سطح خشن حاجب للرؤية الواضحة .

(٣) المعينة : عدسة اضافية في آلة التصوير تمكن المرء من معرفة ما ستشتمل عليه الصورة .

(*) ترجمت القصة عن مجلة :

Polish Perspectives. May 1976 No. 5 , pages 43 - 57